الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية

تعنى بنشر المواد المترجمة أو المؤلفة من الأدب العالمي
في مجالات الدراسات الأدبية واللغوية والنقد والرواية والشعر والمسرح

العدد | 201 | شتاء 2025| السنة الحادية والخمسون

المديـر المسـؤول
رئيـس اتحـاد الكـتاب العـرب

د. محمد الحوراني

رئيس التحرير

د. جهاد بكفلوني

مدير التحرير

منـير الرفـاعي

هيئـة التحرير

- أ. د. زبيدة القاضي - أحمد سليمان الإبراهيم
- أ. عيـاد عيـد - أ.د. سـام عمـار
- أ.د. ممدوح أبو الوي - أ.د. عيسى الشمـاس
- أ.د. وائل بركـات - أ. هـدى كيـلاني

المدير الفني منير الرفاعي

شروط النشر في المجلة:

- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن ترفق المادة بالنص الأجنبي الذي ترجمتْ عنه.
- أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية ما أمكن.
- أن يرفق المترجم لمحة عن سيرته الذاتيَّة وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في آخر النص.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في آخر النص.
- أن تضبط الهوامش والحواشي ضبطاً آلياً وتثبت في نهاية النص.
- لا تُعاد المواد إلى أصحابها سواء أنشرت أم لم تُنشر.
- **المواد المنشورة تعبر عن رأي أصحابها.**

توجّه المراسلات إلى العنوان الآتي:
دمشق ـ أوتوستراد المزة ـ مقابل قصر العدل
ص.ب 3230 ـ هاتف: 6117240 ـ 6117241
E-mail: awuworldliterature@gmail.com

الافتتاحيـــة: رئيس التحرير الدكتور جهاد محمد طاهر بكفلونى

الإبداعُ عصفورٌ يجبُ ترْكُهُ طليقاً 3

ملف العدد : لمحة عن الأدب الكوبى

مدخل إلى الأدب الكو بي ـ روبيرتو فيرناندیث ريتامار 7
ثلاث قصائد: نيكولاس غيين 21
«الفتاة العراقية» ـ قصة: أليخو كاربنتيير 24
«عبد الله»: مسرحية ـ خوسيه مارتي 29

دراسات

فلسفة النقد الأدبي لدى الجاحظ د. أحمد غنام 49
نشأة قصيدة النثر في الشعرية الفرنسية الحديثة أ.د. حبيب بوهرور 60
في الأدب والكتابة ت: محمد الدنيا 89
وأضاء التنوير أوروبا ـ لوران نيستو ت: أ.د. محمد أحمد طجو 97
سولجينيتسن2 ت: أ.د. ممدوح أبو الوي 103

شعر

الفجر ينبلج – فيكتور هوغو ت: د. سام عمار 117
من أشعار بوشكين ت: د. عيسى الشماس 121

قصة

الجندي الصغير ـ أندريه بلاتوف ت: د. ثائر زين الدين 131
العودة إلى مسار محتوم – الكاتب التركي بورا عبده ت: صفوان الشلبي 135
الثعبان الأسود ـ الأندونيسية مليكة زيان ت: محمد الفلاح 137

مراجعات أدبية وقضايا فكرية

مراجعة كتاب: «بوشكين شمس لا تغيب عن الثقافة العالمية د. أيمن أبو الشعر 153
«الأدب العربي المعاصر» ـ بول ستاركي رنيم الجنان 159
الحصان في الأدب العالمي سامر الشمالي 163
الحروب تجارة بعاطفة الجماعة سامر منصور 166
مسرحية «سهرة في المقهى» للكاتب الصيني تيان هان محمد الحفري 169

أخبار ومتابعات

هان كانغ أول كورية تفوز بجائزة نوبل للآداب
ست روايات إلى القائمة القصيرة لجائزة الرواية العربية
شركة ناشئة تسعى لإنتاج 8 آلاف كتاب باستخدام الذكاء الصناعي منير الرفاعي 175
اليوم العالمي للغة الأم

نافذة أخيرة

الثقافة والإبداع في عصر الذكاء الصناعي مدير التحرير 183

الافتتاحية

رئيس التحرير

د. جهاد محمد طاهر بكفلوني

الإبداعُ عصفورٌ يجبُ ترْكُهُ طليقاً

أطفأنا الشّمعةَ الخمسين من عمر مجلّتنا الحبيبة (الآداب العالميّة) مراقبين حجمَ الابتسامة التي تغلغلتْ في قلوب القائمين عليها، وارتسمتْ على قلبِ ومحيّا كلِّ واحدٍ منهم قوسَ قزحٍ تناثرَ أقواساً مزركشةً ملوَّنةً، فيا لألعابٍ وشهبٍ أعادتْ شيبَ السّنين التي رانتْ بأثقالِها شبابَ العمر الذي أسرعتْ أرجوحتُهُ منسابةً في بحيرة الزّمن مستسلمةً لأمواجها الصّاخبةِ الهادئةِ.

نشرْنا بساطَ الفرحِ ابتهاجاً بأنّنا استطعْنا في الظّروف العصيبة التي كنّا نجتازُها بين الفينةِ والفينةِ الاستمرارَ في المحافظة على سويّةِ المجلّة، وتكريسِ حضورِها منبراً مفتوحاً لكلّ مَن يحمل هويّةَ الإبداع، ويترجم هذا الإبداعَ إتحافاً لقرّائنا الكرامِ بما التقفوه من دررِ آدابِ الشّعوب الأخرى، بعدَ تحويلها جواهرَ ترفلُ مختالةً بثوبِ الضّاد ذلك اللّسان الذي يجمعنا بغسّان وعدنان، ويؤلّف بين قلوب أبناءِ الأمّة العربيّة الواحدةِ.

نستعيدُ تلك اللّحظات التي مرَّ بها مَنْ سبقَنا في إدارة المجلّة، ومررْنا بها من بعدِه، كانت لحظاتٍ تغير على أزهار الإصرار المتفتّحةِ أملاً غضِراً نضِراً لتزيحها، وتنثرَ في مواضعِها أشواكاً تتحجّرُ يأساً مَقيتاً عَبوساً.

لكنّ الإيمان الرّاسخ باللهِ أوّلاً، وباليقين بأنّ الماء الزّلال ينبعُ من الصّخر بقدرة اللهِ، بالإيمانِ واليقينِ استطعنا أن نبعدَ شبحَ اليأس ليفسحَ الطّريقَ للأملِ.

نشعرُ بالطّمأنينة أنّ المنزلة التي بلغتْها مجلّتنا راسخة في عقولِ قرّائها وقلوبِهم، ولم تنلْ هذه المنزلةَ عندهم إلاّ بحرص القائمين عليها منذ اليوم الأوّلِ لانطلاقتها على أن تكون مساحةً مفتوحةً للأقلام النّظيفة التي تتعامل مع الإبداع تعاملاً بعيداً عن التّحيّز والتّعصّب، فالإبداع عند هذه الأقلام عصفورٌ يجبُ ترْكُهُ حرّاً طليقاً ليتسنّى له التّغريد في خمائل التّميّز والتّفوّق.

تبدأ المجلّةُ عامَها الحاديَ والخمسين وعيون القائمين عليها متطلّعةٌ إلى آفاقٍ بعيدةٍ من التّجدّد والنّهوض والتّميّز، وتلك الآفاقُ قد تبدو قصيّةً نائيةً لكنّ الوصولَ إليها متاحٌ مادامت الهِممُ مشحوذةً والعزائمُ مكينة، والمطامحُ محفّزةً.

عهدٌ قطعناهُ على أنفسنا بأن نحافظَ على ألقِ المجلّة، وأن نسلّمها لمن يأتي بعدَنا عزيزة الجانبِ مرموقةَ الصّيتِ، وإذا حقّقنا ذلك الهدفَ –ونسأل اللهَ أن نحقّقَه– فسنكون راضين إلى حدٍّ كبيرٍ عن أنفسنا، وسيشكّل ذلك لنا وقوداً يثبّتُ أقدامَنا على طريقِ الإخلاصِ في العملِ والسّعيِ الدّائمِ الحثيث لتجويدِه، واللهُ خيرٌ حافظاً، عليه نتوكّلُ وإليه ننيبُ، (وعلى اللهِ فلْيتوكّلِ المؤمنون)،(وعلى اللهِ فلْيتوكّلِ المتوكّلونَ).

ملف العدد
لمحة عن الأدب الكوبي

اختار المواد وترجمها: أكرم سعيد*

*مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتّاب العرب في سورية

- «مدخل إلى الأدب الكوبي» ـ روبيرتو فيرنانديث ريتامار
- «ثلاث قصائد» ـ نيكولاس غيين
- «الفتاة العراقية» ـ قصة ـ أليخو كاربنتيير
- «عبد الله» ـ مسرحية ـ خوسيه مارتي

مدخل إلى الأدب الكوبي

روبيرتو فيرنانديث ريتامار *

روبيرتو فيرنانديث ريتامار
شاعر وكاتب كوبي ولد في هافانا عام 1930م وتوفي عام 2019م. لعب دوراً بارزاً في الترويج للثقافة الكوبية وفاز بالجائزة الوطنية للأدب عام 1989م بالإضافة للعديد من الجوائز الوطنية والعالمية. كان عضواً في مجلس الدولة في كوبا وترأس «الأكاديمية الكوبية للغة»، كما عمل أستاذاً جامعياً في عدة جامعات كوبية وشارك في العديد من المؤتمرات والندوات والمحاضرات حول العالم. من أبرز أعماله؛ «أوطان»، «بالأيدي ذاتها»، «ثورتنا، حبنا»، «مقال من عالم آخر»، «عندما يموت الشاعر».

أخبرني خوسيه ليثاما ليما في رسالته المرفقة مع كتابه «التعبير الأمريكي» في تشرين الثاني من عام 1957م: «تذييل البداية، كأثر الرسام. مسائل عادةً ما تكون مقدّمات، ولكن هل بوسع المرء أن يكتب شيئاً آخر سوى المقدّمات؟». أعترف أنّ ذكرى تلك الكلمات قد منحتني بعض السكينة عندما بدأت بكتابة هذه الأسطر التالية، لأنّي بعد أن تلقيتُ دعوة للمشاركة في حلقة العمل هذه وأبديتُ موافقتي بكل سرور أيقنتُ بأنّي قد تورّطت فيما لا أتقنه. ما الذي يتوجب عليّ تقديمه بالضبط؟ هل أقدّم الجزء الأول من حلقة العمل حول الأدب الكوبي أم موجزاً مقتضباً عن تاريخه بأسره، أم ينبغي عليّ تحديد أكثر اللحظات سعادة وأهمية فيه؟ جالت كلمات ليثاما المذكورة في ذاكرتي، بعد استبعاد تلك الخيارات أو بالأحرى بعد استبعاد الجزم بها، وأدركتُ بأنّي مهما فعلت فالأمر عبارة عن تمهيد. أولاً، لأنّ ذلك، وبحسب كاتب «التعبير الأمريكي»، يقع على عاتق الكائن البشري، وثانياً، لابد من الإشارة إلى تلك الخاصية لأنّ هذه الصفحات تمثّل افتتاحية حلقة العمل، وأخيراً، لإدراكي بأنّي شبه متخصص في المقدّمات (للمجالات العلمية، والموضوعات، والأعمال، والشخصيات)، وهذا ما يظهر جلياً أيضاً في عنوان العديد من أعمالي، لاسيّما في مضمون أعمال كثيرة أخرى. ولا شك أنّ هذه النقطة الأخيرة قد أُخذت بعين الاعتبار من قبل منظّمي حلقة العمل، ثاقبي الفكر، الذين استرشدوا بالمبدأ الجدلي القائل «اعطِ الخبز لخبّازه».

على أيّة حال، لابد من الاعتراف دون الانتقاص من أهمية الخيارات المذكورة أعلاه بأنّي سأبدأ بما يمكننا تسميته «بعض المسائل العامة في تطوّر الأدب الكوبي وظروفه». وسأسلط الضوء أيضاً على ما يميّز هذا الأدب، بحسب اعتقادي، دون أن يُفهم من ذلك أنّ الأمر يتعلق بملامح خاصة به وحده، فهذا السبق بتقديم عمل لا مثيل له من قبل ليس غايتي، ولا يمكن أن يكون غاية أحد سليم العقل. وسأذكر إضافة لذلك بعض الكتّاب فقط، باستثناء ما يرد في الخاتمة، دون التطرق إلى المسائل التي سيأخذها الآخرون بعين الاعتبار خلال حلقة العمل، إلّا إن اعتبرتها ضرورية، مع التركيز على تلك التي لن يأخذونها بالحسبان.

أذكر هنا الحقيقة الأولى التي سأتبنّاها والتي تشمل ما هو أوسع بكثير من مجالنا. نوّه ماریاتیغي عند الكتابة حول الأدب البيروفي إلى شيئ يصلح لأيّ أدب مشابه؛ وهو اعتبار «القومية» في علم التأريخ الأدبي (.....) ظاهرة من أنقى أشكال التجذّر السياسي، بعيداً عن التصوّر الجمالي للفن». عندما نقول عن نصٍ ما إنّه جميل، فذلك يعني إطلاق حكم جمالي، وعندما نقول إنّه روائي نطلق حكماً أدبياً، ولكن عندما نقول إنّه كوبي لا يكون هذا أو ذاك، فتصنيف «الكوبي» (كما هو الحال عند تصنيف «الإسباني» و»الفرنسي» و»البيروفي» أو «الأرجنتيني») ذو طبيعة مختلفة، ليست «جغرافية-عاطفية» – كما اقترح بورخيس ذات مرّة بظرافة مثيرة للجدل، بالرغم من عدم صوابيته-، وإنّما تاريخية أو سياسية،

كما يؤكد مارياتيغي، إن منحنا هذه المفردة الأخيرة أفقها الشاسع. بالتطرق إلى كوبا، لا أعتقد أنّ ماكس إنريكث إورينيا كان يفكّر في مارياتيغي (وأقل احتمالاً في الماركسية التي كان ذاك يعتنقها) عندما أكّد متصدّراً أعرق «مشهد تاريخي للأدب الكوبي» قد عرفته، قائلاً: «إنّ تطوّر الحياة الأدبية في كوبا متلازم بشكل وثيق مع تطوّر التاريخ السياسي، ومن المستحيل فك ارتباطهما ببعضهما البعض». وأشار في صفحاته التالية: «يمثّل التاريخ الأدبي في كوبا، بملامحه العامة، الجهد المتجدد دوماً ليتمكّن الشعب الكوبي من اكتساب حالة من الوعي التام بمصيره التاريخي». إذن، عندما وجدنا أنفسنا نحن الكوبيون في مرحلة بحث عن تعبيرنا الخاص بنا في المجال الأدبي – لنصبح جديرين بالصيغة الكلاسيكية التي نشرها شقيق ماكس، بيدرو إنريكث أورينيا–، سواء كنّا واعين لذلك أم لا، اتّبعنا تعبيراً لم يكن فقط فردياً بل جماعياً، وتبنّينا (بحدّة متفاوتة وبيقين متفاوت) ترسيخ الجماعية التي نحن عليها.

أحد أقل الملامح العامة انتشاراً هو أنّ الأدب الكوبي قد بدأ، بحتمية استعمارية في بداياته، كأحد فروع الأدب الإسباني، وبالتحديد كفرع للأدب الناطق باللغة القشتالية، نظراً لعدم وجود إشراقات قطلونية أو جاليكية أو باسكية حقيقية في الأدب الكوبي، بحسب اعتقادي. ولكن بالمقابل، لابد من الاعتراف، من خلال المجتمع اللغوي وتشابهات ذات طبيعة أخرى، بوجود تألقات كنارية تستدعي التنويه إلى أول قصيدة رائعة مكتوبة ومحفوظة في كوبا: مرآة الصبر (1608م)، للكناري سيلفستر دي بالبوا.

بناء على ماسبق، كانت الأعمال الأولى التي شكّلت لاحقاً الأدب الكوبي من نتاج الإسبان، ولكن الأول لم يكن كذلك، وهو المسياني والحالم كريستوفر كولومبوس المولود في جنوا والذي أعدّ الصفحات الافتتاحية التي تحدّث فيها عن جزيرتنا، ولاقت الثناء المنشود الذي تبنّاه مجدّداً ليثاما نفسه من بين كتّاب آخرين. وفيما يتعلّق بالأدب الكوبي قبل عام 1608م، ترك لنا خوسيه خوان أرّوام محاضرة علمية سأعلّق عليها بكل حرية. أشار أرّوام إلى أناشيد السكان الأصليين من الهنود واختتم قائلاً بأنّها قد اختفت دون أن تترك أثراً، وبأنّ التواصل بين الإسبان والهنود لم يعطِ ثماراً أدبية محفوظة، ولذلك لابد من البحث عن بدايات الأدب الكوبي في أعمال أولئك البحّارين والمؤرخين والمستعمرين الذين كتبوا في كوبا، وتطرّقوا إليها أو كانوا مرتبطين بشكل وثيق بالتطور اللاحق لثقافتها. يُعطى هنا، بكل تأكيد، معنى واسع «للأدب»، وبعد المثال المذكور حول «يوميات الرحلة» لكولومبوس والذي يُعتبر حجر الأساس في الأدب الكوبي، أصبح يشير لمؤرّخي مستعمرات الهنود، وفي مقدّمتهم فراي بارتولومي دي لاس كاساس الذي كرّس نفسه بشكل تام، وبلغة مثيرة للإعجاب، للدفاع عن حق الهنود بالحرية. وأول رواية قُدّمت هي تلك التي روى فيها موت الزعيم هاتوي، ويمكن التأكيد بعد روايات أخرى أنّه من العدل إدراج كتابات كاساس

في الأدب الكوبي، لاسيّما تلك التي تطرّق فيها بشكل مباشر إلى الجزيرة وألهبت حماسة كتّاب عظام. لا يمتلك الكتّاب الآخرون المشار إليهم أهمية وشأن البحّار أو الدومينيكي العظيم، ولكن الباحث المثابر لا يكفّ عن البحث. يُنسب إلى المجاز غير المعروف كابريرا ما يُسمى «بتقارير» الإبحار والكنوز المنهوبة والتي كانت سابقة، لا يمكن التقليل من أهميتها، لرواية قديمة من المغامرات أو لمنشور بوليسي حديث. قد يقدّم القرن السادس عشر الكوبي بمعايير مشابهة عيّنة، وإن كانت ضحلة، عن بعض النتاج الأدبي. وبغض النظر عن إهمال الجانب الجمالي، لا شكّ أنّ الأمر يتعلق بنتاج استعماري بشكل تام لم يكن حتّى منتجوه من الكوبيين، واستمر الأدب في كوبا استعمارياً لفترة طويلة. وهذا ليس أمراً مفاجئاً. أكدّ ألفونسو ريس أنّ كل أدب استعماري، ولكن ليس في جلّه، يتوافق تماماً إلى حدٍ ما مع التصوّر السياسي، وأنّ «الحالة الاستعمارية مؤقتة وتتجه إلى الحالة الثقافية كحالة بلوغ سن الرشد».

يعود غياب الأناشيد والاحتفالات الدينية والرقصات التي كان يمارسها الهنود من السكان الأصليين إلى غياب الهنود الأصليين أنفسهم الذين لم يتعايشوا بعد الغزو مع الأوروبيين. ترك لاس كاساس صفحات مشرقة ولاذعة، وكانت نجاة السكان الأصليين في المفردات فحسب، لاسيّما في أسماء الأماكن (اسم البلاد ذاته خير دليل على ذلك، وقد قاوم أسماء أخرى مثل خوانا وفرناندينا)، وفي بنية المنازل المتواضعة التي تُسمى «الخص»، وفي المأكولات والعادات كعادة التبغ. لقد هُزموا حقّاً وللأبد، ليس كما هو الحال في كتاب ميغيل ليون بورتيّا «رؤية المهزومين»، حيث يوجد في المكسيك حالياً (بحسب ما تذكر أحداث شياباس المأساوية) ملايين المنحدرين من أصحاب الرؤى التي تحدّث الكاتب عنها. وبالتالي، ليس هناك وجود لأدب السكان الأصليين في كوبا، بشكل موازٍ لذاك ذي الأصل الإسباني، سواء كان شفهياً أم بقناع إسباني كالموجود حتّى أيامنا هذه في بلدان أمريكية أخرى. وخير مثال على ذلك هو البيرو الذي استحقّ دراسات قيّمة جداً من قبل كتّاب مثل أنطونيو كورنيخو بولار ومارتين لينهارد. وبالرغم من ذلك ظهرت في القرن التاسع عشر ذاكرة الهندي المنقرض (وبشكل خاص السيبوني) في أدبنا، ولاسيّما في شعرنا، وكانت عبارة عن أسلوب تكتيكي بهدف تبرير الاستعمار الإسباني بشكل عام، وليس كاعتراف حقيقي بمن لم يعد له وجود، وكطريقة لإعادة صياغة التاريخ على هامش العرقيات. وأبعد من حدود كوبا، كتب مارتي أواخر ذلك القرن:

«ينحدرون من آباء من فالنسيا وأمّهات من جزر الكناري (كانت حالته الخاصة ذاتها)، ويشعرون بأنّ دماء تاماناكو وباراماكوني الهائجة تسري في عروقهم، ويعتبرون تلك التي أراقها الكاراكاس العارين والبطوليين في مواجهتم للغونثالو ذوي الدروع الحديدية دماءهم نفسها».

أطلق ليثاما منذ أكثر من ثلاثين عاماً اسم خوسيه ثيمي على بطل روايته «باراديسو»، و»ثيمي» كان اسماً لصورة هندية–كوبية ذات غاية دينية. ولكن هناك حالة مختلفة تماماً عمّا يُسمّى «هندي» وهي حالة ذي البشرة السوداء، «الهندي المستورد»، بحسب ما أسماه أليخاندرو ليبشوتز استناداً إلى المناطق الأمريكية الشاسعة. وهذا «الهندي» الآخر بدا عنصراً جوهرياً لما سيُعرف لاحقاً «بالكوبية». وفيما يتعلق بالجانب الأدبي، ومع عدم ترسيخ إحدى اللغات الإفريقية المختلفة التي جلبها العبيد معهم أصبحت القشتالية «لغته المشتركة»، وهذا ما حدث لاحقاً للفاتحين والمستعمرين القادمين من شبه الجزيرة والجزر المجاورة مع اللغة القشتالية نفسها. انتهى المطاف لأسباب أجهلها (بالرغم من أنّ أعداداً كبيرة من المهاجرين من تلك المناطق كان لهم تأثير في ذلك خلال فترة زمنية معينة) بتسمية المنحدرين من أولئك في كوبا والأرجنتين «بالجاليكيين» على وجه العموم، وهي التسمية التي استمرّت لاحقاً. (قال مارتي في إحدى طرفاته الفكاهية النادرة في إشارة إلى راقصة أندلسية: «كيف يقولون إنّها جاليكية؟ / لقد أخطأوا القول: إنّها إلهية»). وهكذا إذن، كان القطلوني أو الباسكي في كوبا مضطراً للتحدّث بالقشتالية ولحمل اسم «الجاليكي». بالمقابل، سُمّي الإفريقي بالأسود (ناهيك عن تنوّع أصوله العرقية) وأُجبر أيضاً على التحدّث بالقشتالية، بالرغم من استمرارية العديد من اللغات «كلغات للطقوس الدينية»، لاسيّما اليوروبية. وقد تركت في القشتالية أمثلة أدبية كالابتهالات والأساطير والقصص والأمثال الشعبية، التي كُتبت في الأصل بلغات إفريقية (مثل اليوروبية، الإيوي، البانتو)، ونُقلت بحسب السيد فرناندو أورتيث إلى «اللغة الهجينة وذات اللهجة المحلية للسود الكريوليين»، وجُمعت فقط في هذا القرن، على خطى أورتيث، من قبل كتّاب مثل رامون غيراو وليديا كابريرا أو روملو لاتشاتانييري، في الوقت الذي كان فيه بعض الكتّاب السود أو الخلاسيين يساهمون في أوج القرن التاسع عشر بكتابات أدبية تُعتبر «نخبوية». تجدر الإشارة هنا إلى أنّ الشعب في كوبا، بحسب تسمية داكري ريبيرو، لم يكن شعباً «شاهداً» (كتلك الشعوب التي تضم مجتمعات من الهنود الأصليين)، أو شعباً «مطعّماً» (كتلك الشعوب التي استبدلت تلك المجتمعات بأخرى قادمة من أوروبا)، بل شعب «جديد» أتت كافة مكوّناته من الخارج (لاسيّما من إسبانيا وإفريقيا)، وعرف عملية سمّاها أورتيث في عام 1940م «بالتهجين الثقافي»، ولم تنتهِ.

كان المركز الأول لأمريكا الإسبانية في جزر الأنتيل يقع في جزيرة سانتو دومينغو المجاورة، وقد نقلت معارف الأمبراطوريات الاستثنائية في القارّة الاهتمام الحضري إليها، وبعد غزوها حوالي العام 1510م وتأسيس بلداتها السبع الأولى فقدت كوبا تفوّقها النسبي، وغادرها العديد من المغامرين لدرجة أصبحت فيها شبه خالية من السكّان؛ إيرنان

كورتيس باتجاه فتح المكسيك عام 1509م، وإيرناندو دي سوتو باتجاه فلوريدا عام 1539م. لقد غادر كوبا فقط بين عامي 1516 و 1520م ما لا يقل عن ألفي إسباني خلال تلك الحملات، وقُدّر عدد الأشخاص الأحرار في منتصف القرن بحوالي ستمائة أو سبعمائة شخص؛ والهنود الذين كانوا يشكّلون ما يقارب مائة ألف عند بدء الغزو لم يتجاوز عددهم خمسة آلاف، وأعداد السود كانت تقارب السبعمائة. إذن كان السكان يمتلكون سمات تابعية استعمارية تقليدية يبرز فيها العبيد والخدم. وبالرغم من استمرارية انتقال طرائق إسبانية بدائية بشكل عام، فقد بقيت في الواقع كتابعية متناقصة العدد لم يُخترق فيها النظام الاحتكاري المفروض من قبل إسبانيا على مستعمراتها سوى من خلال القرصنة الدولية وعمليات التهريب بين الحين والآخر. وفي هذا السياق الأخير بالتحديد ظهر العمل الأدبي الأول في الجزيرة؛ القصيدة الملحمية التي أشرنا إليها «مرآة الصبر»، التي تعود إلى عام 1608م وتتطرق مقاطعها الصريحة المكتوبة في بلدة بويرتو برينثيبي إلى لقاء لا يجمع بين الإسبان والهنود، كما هو الحال في «أراوكانا» لألونسو دي إرثيّا، وإنّما بين سكان البلاد المحليين والقراصنة. كان كاتبها سيلفستر دي بالبوا وترويا دي كيسادا مجهولاً بالنسبة لنا، وبالكاد نعلم محطات حياته الأساسية، وقد استقرّ في جزر الأنتيل الكبرى بالرغم من ولادته في جزر الكناري. أخبرني متحمّساً ثينتيو بيتيير، الناشر الحريص، بمعلومة كان قد نقلها إليه الأخوان مانويل وأوخينيو بادورنو عن تلك الجزر. كان بالبوا قد شارك فيها في «الحديقة الدلفوية» لبارتولومي كايراثكو دي فيغيروا الذي أقام علاقات مع بعض أدباء اللغة. وبالتالي لم تكن القصيدة نتيجة تطوّر أدبي داخلي، كنّا نفتقد إليه آنذاك، وإنّما لغرس نتاج كناري قد تكيّف مع قضية ما ومع الجوانب البيئية لمقر إقامة الشاعر الجديد. لم يكتفِ بالبوا بذلك بل استقطب، بشكل مشابه لتلك «الحديقة الدلفوية» التي عرفها في الأرخبيل الأطلسي، العديد من سكان المنطقة لنشر الأدب، وقدّم ستة منهم – ثلاثة كانوا قد ولدوا في الحاضرة الكوبية نفسها– سونتيات من المديح. تجدر الإشارة الآن بغض النظر عن التطرق إلى تفاصيل أخرى أنّ مفردة «كريول» تظهر في النص وفي إحدى السونيتات السابقة أيضاً.

ينبغي عليّ هنا العودة مجدداً إلى أرّوم، كاتب «الكريول؛ تعريف وسمات المفهوم» التي تُعتبر أفضل دراسة قد عرفتها حول هذا الموضوع، واستناداً إليها، نشأت المفردة في اللغة البرتغالية التي تتحدّثها البرازيل لتنتشر لاحقاً إلى لغات أخرى. كانت شائعة ورائجة قبل نهاية القرن السادس عشر في كافة أرجاء العالم الجديد، الذي من المفترض أنّها قد نشأت فيه، من منحدرين قادمين من العالم القديم بغض النظر عن لون البشرة والحالة السياسية أو الظروف الاجتماعية. في الواقع، يُشار في «مرآة الصبر» إلى «فتى شهم» ذي بشرة بيضاء يُدعى «الكريول بايامو»، وإلى فتى ذي بشرة سوداء «الكريول سلفادور، الأسود

الشريف»، في الوقت الذي يقدّم فيه بيدرو دي لاس تورّيس ثيفوينتس إلى بالبوا «سونيته كريولي عن الأرض» لا يدع فيه مجالاً للشك بالطابع المحلي للمفردة؛ إنّه «من الأرض». وهو عبارة عن نموذج أولي بدأ الكوبي يختلف فيه تدريجياً عن الأوروبي والإفريقي. لابد من الإشارة إلى أنّ إحدى الشخصيات الهامة في «الحفلة الباروكية» الرائعة لأليخو كاربينتيير، فيلومينو، قد قُدّمت «كابن حفيد الأسود سلفادور» الذي كان قبل قرن من الزمن بطلاً لملحمة شهيرة نظمها أحد شعراء البلاد، ويُدعى سيلفستر دي بالبوا، في قصيدة غنائية موزونة القافية بعنوان «مرآة الصبر»، ومن المثير للفضول رغبة ليثاما وكاربينتيير بالارتباط بماضي الجزيرة في أعمال الخيال التي كتباها.

لم يبدُ الفرق بين «إسباني» أو «إفريقي» و«كريولي» واضحاً جداً في كوبا حتّى أواخر القرن الثامن عشر، وكانت الجزيرة تعجّ آنذاك بتزاحم الأساطيل الإسبانية التي تتوقّف في هافانا أثناء عودتها إلى إسبانيا محمّلة بالمعادن الثمينة. وقد شُيدت منذ أواخر القرن السادس عشر تحصينات عظيمة في المدينة بهدف حمايتها من هجمات القراصنة وما زالت إلى الآن مثار إعجاب السيّاح. وبالتالي عوّضت كوبا افتقارها إلى الذهب والفضّة بموقعها الجغرافي الاستثنائي واكتسبت لقب مفتاح العالم الجديد، لتضم إلى ذلك لاحقاً بعض المنتجات المحلية. كان توقّف الأساطيل فيها وتشييد التحصينات يعني الحصول على المال والعبيد الذين جسّدوا على أرض الواقع نمو الصناعات البدائية؛ المواشي والسكر والتبغ والأخشاب. وبدأت تتنامى طبقة تضم مالكي الأراضي الزراعية المحليين، وشُيّدت مقرات للإقامة وكنائس ذات طراز بارّوكي طفيف، وبدأت الطباعة وأُسست جامعة في هافانا. كانت الأعمال الأدبية بين عامي 1700 و 1790م (التي تطرّق إليها إنريكي ساينث في دراسة أحادية الموضوع) متحفظة للغاية، واشتملت على مسرحية «الأمير كلوريدانو منتحل شخصية البستاني»، وأعمال شعراء استحقّت تطرّق ليثاما إليها في «مختاراته» الفريدة، وواعظين كنسيين كان ساينث قد أثنى عليهم وأعمال أوائل المؤرخين في الجزيرة، ما يشير إلى ولادة وعي ذاتي.

هزّت أحداث كبيرة تلك الفترة، حيث تمكّن الإنجليز عام 1762م في حربهم مع الإسبان من الاستيلاء على هافانا، واستوطنوا هناك لمدة عام كانت خلاله العمليات التجارية الإنجليزية في أوجها. وضع ذلك الحدث الكوبيين بحالة ارتباط وثيق مع أساليب حياتية أخرى، وجعلهم في الوقت ذاته مدركين لأهميتهم، وأجبر إسبانيا على إبداء اهتمام أكبر بكوبا. وبالرغم من ذلك، كان الأبطال الإسبان والكريوليون يقاتلون جنباً إلى جنب في الدفاع عن هافانا. ولم تكن الجنسية الكوبية آنذاك تختلف عن تلك التي للمستعمر، لدرجة أنّ بعض أعيان الجزيرة اعتبروا أنفسهم خلال السنوات اللاحقة «إسبان ماوراء البحار».

ولكن باستعادة هافانا التي قايضتها إسبانيا مع إنجلترا بفلوريدا حدثت جملة من الأحداث المباشرة وغير المباشرة المرتبطة بكوبا، وتسبّبت بتحوّلها المفاجئ. وهكذا فإنّ التبدّلات في السياسة الاستعمارية الإسبانية، التي كانت تعكس الاستبداد الواضح لكارلوس الثالث، واستقلال الولايات المتحدة الأمريكية، والثورة الفرنسية التي وجدت صداها في سان دومينغو (التي سُمّيت سابقاً ولاحقاً هايتي)، والحصار الذي فرضته عدة دول استعمارية على البلد الأول المستقل في أمريكيتنا، تسبّب بانهيار صناعة السكر وسمح لكوبا باتخاذ دورها، مع انتفاضة المستعمرات في أمريكا الجنوبية وإلغاء العبودية في جزر الأنتيل البريطانية. سمح خيار الاعتماد على حكومات متيقظّة كحكومة لويس دي لاس كاساس بين عامي (1790-1796م) لكوبا بتسهيل التغيرات الضرورية، لاسيّما فيما يخص استقطاب العبيد، لتكون في ظروف تؤهلها للقيام بالدور الإنتاجي الذي تركته هايتي شاغراً. وإضافة لذلك، قدّم تفوّق الولايات المتحدة الأمريكية المتنامي للمنتجين في الجزيرة سوقاً هاماً سرعان ما تساهلت به الحكومة الإسبانية المنخرطة بحروب جديدة مع إنجلترا وفرنسا.

روّجت كوبا لثرائها بعد انخراطها في السوق الرأسمالي العالمي بالاعتماد على أسس مستنكرة: فالعبودية التي تضاعفت بهدف القيام بالأعمال المتزايدة الناجمة عن صناعة السكر، واستملاك الأراضي، الذي بالرغم من عدم وصوله إلى مستوى كوارث اللاتيفوندية الحديثة – التي لم تتحقق إلا بعد وصول رؤوس الأموال الأمريكية الضخمة–، ساهم بفتح الطريق. أصبحت بعض الصناعات بعد تطوّر صناعة السكّر ثانوية كصناعة التبغ والقهوة، وبدأت أرستقراطية السكّر حكمها خاضعة لنظام الزراعات الذي يميّز جزر الأنتيل، لتصبح كوبا أهم منتج للسكّر في العالم.

وبناءً على ذلك، توصّل الكريوليون البيض أسياد الزراعات، الذين أسموا أنفسهم كوبيين بدلاً من «إسبان ماوراء البحار»، إلى مرحلة عليا من الوجود تجسّدت في الصورة التي اعتاد بعض الأوروبيين تصويرها عن الحياة في مستعمرة غنية، والتي قدّمتها كونتيسة ميرلين الفرانكو-كوبية في كتابها «هافانا» عام 1844م. دخلت السكك الحديدية الخدمة في عام 1837م قبل أن تدخل في إسبانيا، وكانت مرتبطة بمتطلبات صناعة السكّر. وشُكّلت مؤسسات اجتماعية وثقافية، وشُيدت المسارح والطرق ومراكز الإقامة الباذخة، و»خلال تلك الحقبة» قال المؤرخ الأمريكي ليلاند هاميلتون جينكز؛ «كانت كوبا المستعمرة الأغنى في العالم، وقد تفوّقت على إسبانيا في عدّة جوانب من الثقافة المادية والفنية». وكانت إحدى المؤسسات الفكرية آنذاك، وهي «المجلة الكوبية الدورية» بين عامي (1831-1834م)، بحسب رأي بيدرو إنريكث إورينيا أفضل مجلة أدبية في كافة الدول الناطقة بالإسبانية، ومن ضمنها إسبانيا.

بدأت تلك الفترة الكوبية حوالي العام 1790م، وقيل إنّ القرن التاسع عشر انبثق فجره بالنسبة لكوبا في ذلك العام، حيث بدأت حكومة لويس دي لاس كاساس وظهر تحت رعايتها ما يُسمّى بالفريق التنويري والكلاسيكي الحديث للأرستقراطية الكوبية آنذاك، «دور هافانا الدوري» (وقد استمر بهذا الاسم لغاية عام 1805م)، وكانت جليّة عملية تحوّل ما كان تابعية إلى مستعمرة زراعية على طريق الحداثة المتناقضة. كما ظهر بشكل غير ملحوظ إلى حدٍ ما التناقض بين مستعمرة / حاضرة استعمارية، والذي تجلّى في بادئ الأمر بشكل طفيف في ملامح محلية والثناء على فاكهة الأرض بفضل شعراء مثل مانويل دي ثيكيرا وأرانغو في «قصيدة غنائية للأناناس»، أو في حوارات بين الفاكهة الأوروبية وفاكهتنا، كما في «الغابة الكوبية» المنسوبة إلى مانويل خوستو دي روبالكابا، وهي عبارة عن حوارات خيالية ينخرط فيها محاورون دراماتيكيون بصورة أكبر من الأفوكادو والإجاص. وقد تبدّد ذلك التناقض بالنسبة لتلك الطبقة الناشئة بتناقض آخر لعدّة عقود من الزمن، وهو تناقض المستعبد/ العبيد. ولذلك ليس من الغرابة عدم انضمام كوبا للعملية الانفصالية عند اندلاع ثورات الاستقلال- وهي ثورة الأرستقراطية ضد إسبانيا- في أمريكا الناطقة بالإسبانية بدءاً من عام 1810م. تشكّلت لدى الأوليغارشية الكريولية، التي كانت من ذوي البشرة البيضاء وتطمح لتحويل البلاد إلى أمة حديثة (ما نعتبره اليوم رأسمالية متقدّمة)، مخاوف باندلاع ثورة تنخرط فيها الأعداد الهائلة من العبيد وتحوّل مسار الحرب كما حدث في هايتي. ولكن تلك الأوليغارشية لم تذهب إلى أبعد من موقف إصلاحي جسّده بإشراقة محزنة المعتدل والفاعل دومينغو ديل مونتي، وهو إحدى القامات الثقافية الأساسية الذي اعترف بأنّهم كانوا يدفعون غرامة امتلاك العبيد بالرغم من أنّهم هم من كانوا عبيداً.

امتدّ التناقض بين الحاضرة الاستعمارية/ المستعمرة، والمستعبدين/ العبيد لفترة طويلة من القرن التاسع عشر (بالرغم من إلغاء العبودية من قبل المنتفضين عام 1868م إلّا أنّها تأخرت في إبطالها من قبل إسبانيا لغاية عام 1886م)، وتجسّد بكل حماس في فكر وأدب البلاد. وحدهم الاستقلاليون هم من كانوا مستعدين للبت في كلا المسألتين، فالعبودية كانت تبدو في الوقت ذاته مصدراً من الثراء والارتباط بالنسبة للإصلاحيين (مناصري البقاء بحالة ارتباط مع إسبانيا التي كانوا يريدونها، لكن دون جدوى، مرنة سياسياً)، ولمناصري الانضمام (الذين كانوا يرون الحل في الانضمام إلى ولايات متحدة كانت استعبادية آنذاك). كان المفكّرون الاستقلاليون خلال العقود الأولى من ذلك القرن قلّة، وسأذكر أبرز اثنين منهم:

يُعتبر إيريديا وفاريلا أبرز مفكّرين كوبيين في تلك الحقبة، وقد تجاوزا بمناصرتهما للحركات الاستقلالية إمكانيات طبقتهما الأصلية آنذاك، ما أجبرهما على النزوح. كان

الأصغر سنّاً بينهما، إيريديا، ذا نضوج مبكّر بشكل استثنائي، حيث بدأ في التاسعة من عمره بكتابة الشعر، واعتُبر في السادسة عشرة أحد أفضل شعراء اللغة المتألقين، وكتب آنذاك النص الأول الأكثر إسهاباً حول الشعر الكوبي، «في تيوكالي دي تشولولا»، وفي التاسعة عشرة من عمره عمل جاهداً لتحقيق الحرية لوطنه واضطرّ للجوء إلى الخارج، حيث عاش لاحقاً في الولايات المتحدة الأمريكية والمكسيك إلى أن توفيّ هناك. لم يكن إيريديا، بخلاف الشعراء الكوبيين السابقين لعصره، مجرد مبتكر لطبيعة الجزيرة؛ فتمرّده وقدرته على الوصف وثقافته وحنينه عمقّت مشهد الجزيرة وصهرته في ظل الإحساس بخاصية وطنية تجلّت بكل وضوح في قصائده، عندما كان يكتب أولى القصائد السياسية في البلاد. وقد اعتُبر بدءاً من حقبة مانويل بيدرو غونثالث ولغاية الفترات اللاحقة شاعرنا الرومنطيقي الأول. كان يغنّي للبحر ونياغارا والعاصفة والحرية والحب والأطلال في مقاطع حميمية تبدو فيها التقاليد الإسبانية بكل وضوح ثرية، ليس فقط من خلال تربية كلاسيكية صارمة، بل من خلال أصوات فرنسية وإنجليزية وإيطالية جديدة. وقد أبدى مارتي إعجابه به وأسماه شاعر أمريكا الأول، مردّداً إنّه قد تعلّم من خلال شعره أن يكون كوبياً. إذن، رسّخ إيريديا في شعره شعور تفرّد الكوبي، وثبّت رموز تقاليده ومجده أو مصيره. واعتُبر بمعارضته الشديدة للنظام الاستعماري ولجريمة العبودية قاتلاً ليس فقط بحق إسبانيا وإنّما أيضاً بحق طبقته التي تخلّت مذعورة عن هذا النذير المبكّر من «الكوبية»، ولكنها اعترفت بعبقريته الأدبية التي تجلّت في أعمال مسرحية وقصص ونقد. لا شك أنّ كوبا قد فقدت بوفاته عام 1839م عندما كان في الخامسة والثلاثين من العمر أديبها العظيم الأول.

بدأ جيلنا الرومنطيقي الأول مع الشاعرين غابرييل دي لا كونثيبثيون فالديس، «بلاثيدو»، وخوسيه خاثينتو ميلانيس. يُعتبر بلاثيدو، وهو حرفي خلاسي، الشخصية الأبرز في أدبنا التي لم تكن من ذوي البشرة البيضاء ولا تنحدر من طبقة الأثرياء. ويمثّل ميلانيس فكراً كريولياً في مواجهة مباشرة مع إسبانيا، فهو مناهض للاستعمار والاستعباد ولا ينحدر من الأرستقراطية، بل على العكس من ذلك، كان موظفاً متواضعاً في المقاطعة ويمثّل تجسيداً لبرجوازية محدودة قابلة للتطرّف، ومحكومة باتخاذ دور ثوري في تاريخنا. شاعر رومنطيقي وذو أخلاقيات عالية يمزج بين الحين والآخر في كتاباته مرهفة الحس إشارات صريحة إلى الحرية والاستقلال، أو يتطرّق إلى قضايا النزعة القومية التي بلغت ذروتها مع الأجيال اللاحقة. كما كتب أيضاً أعمالاً مسرحية لم ترقَ إلى مستوى أعمال معاصرته جيرترووديس غومث دي أبيانادا، الكاتبة الفريدة في مجال الشعر والنثر التي تنازعت عليها كوبا وإسبانيا.

تجسّد المحوران البارزان في كتابات الجيل الثاني الرومنطيقي، بالرغم من توسّعه في العديد

من المواقف السابقة، في تقديم شعر قومي قائم على تمجيد الهنود المندثرين من السكان الأصليين، وفي نقاء الشعر الغنائي. جسّد المحور الأول بشكل أساسي، من بين شخصيات أخرى ذات مستوى أدنى، خوان كريستوبال نابولس فاخاردو، الكوكالامبي[1]، الذي ما زال يُعتبر أكثر الشعراء شعبية في مجال الأدب. ومثّلت مجموعة من الشعراء التي صُقل لديها الإحساس الرومنطيقي المحور البارز الآخر خلال تلك الفترة. بدأ رافائيل ماريا دي ميناديفي، معلّم مارتي، ذلك النهج ولكن بالرغم من ذلك كان الإسم المميّز لتلك المرحلة خوان كليمنتي ثينيا، أحد أكثر الأصوات شفافية ونقاء في الشعر الكوبي، والذي عبّر في الأمسيات والمرثيات كرب شاعر مرهف الحس دفعه واجبه إلى المعركة ولم يتمكّن من البقاء دوماً على مستوى الظروف. قُتل كبلاثيدو رمياً بالرصاص من قبل الإسبان. وكانت إقامته منفياً في الولايات المتحدة الأمريكية قد سمحت له بالتكيّف مع أدب تلك البلاد، حيث خصّص له دراسات ربّما تركت تأثيرها في بيكر، الذي نُشر كتابه «قوافٍ» في العام الذي قُتل فيه الكوبي. عادةً ما تُقرن أعمال ثينيا بأعمال الشاعرة الرثائية لويسا بيريث دي ثامبرانا، في الوقت الذي أنتج فيه خواكين لورينثو لواثيس شعراً أكثر تنوّعاً، وتبنّى في بعض الأحيان البرناسية، ونشر أيضاً الأعمال المسرحية. ظهر جيل جديد بعد اندلاع المرحلة الأولى من حرب الاستقلال في عام 1868م، واتخذ على عاتقه تلك الحرب كمهمة تاريخية أساسية تجلّت لاحقاً في أنواع أخرى (تأملية ونقدية) مفضّلة على الشعر. تبدّدت الرومنطيقية مع هذا الجيل كقوّة خلّاقة في شعرنا، وبدأت مرحلة أخرى خلال العقود الأخيرة من القرن في كافة أرجاء أمريكا الناطقة بالإسبانية، وتصدّرها ما يسمّى بتيار الحداثة الذي كان خوسيه مارتي وخوليان دل كاسال أبرز ممثّليه في كوبا. وقد قدّم مارتي في النعوة التي كرّسها لكاسال في عام 1893م أفضل تعريف للحداثة التي كانت آنذاك موضع جدل.

كان الاتجاهان الإثنان الأساسيان في شعر مارتي ممثّلين في «أبيات شعر غير مقفّاة»، و«أبيات شعر بسيطة». تتكون عروض الأولى بينهما، التي ظهرت بعد وفاته في عام 1913م، من أحد عشر مقطعاً دون قافية ومع صور عنيفة ذات طابع باروكي. كان أونامونو من بين أول من تأثروا بتلك القصائد التي شبّهها بالمزامير العبرية وويتمان، وتركت تأثيرها لديه في كتاب «مسيح بيلاثكيث». يشتمل الاتجاه الآخر من شعر مارتي على كلا العملين اللذين نشرهما، «اسماعيل الصغير»، حيث أدخل رؤى الشعر الحديث الخاطفة في أشكال الترانيم الدينية التقليدية، وكتابه «أبيات شعر بسيطة» الذي بلغ أوج النضوج وغُنّيت بعض قصائده، بصبغة شعبية مستعادة من المقاطع الغنائية الأمريكية، في كافة أرجاء

---

[1]: وهي رقصة حماسية وإيقاعية في الثقافة الافريقية–الكاريبية، وشعبية بين العبيد ذوي البشرة السوداء، وقد لُقّب بذلك نظراً لأعماله المرتبطة بذلك النوع من الفلكلور. (المترجم)

العالم على لحن «غوانتانامیرا» (الذي رأى فيه كاربينتيير لحناً لقصيدة غنائية جلبها الغزاة معهم)، وبالتالي لا يمكن تجاهل التعقيد العميق لبساطتها، والتي شكّلت مقدّمة لملاحظات ماتشادو.

يمثّل خوليان دل كاسال، الشخصية البارزة الأخرى لتيار الحداثة في كوبا، ضلع الحركة التي بدت واضحة بشكل أكبر في بداياتها الأولى، مع بصمة البارناسيين والرمزيين الفرنسيين، وعمل على تنشئة جيل ارتبط لاحقاً بالحرب التي استؤنفت مجدّداً عام 1895م، والتي قُتل مارتي في إحدى معاركها الأولى.

لنترك جانباً الشعر في كوبا خلال القرن التاسع عشر وندخل إلى مرحلة أخرى. إن كان إيريديا يُعتبر الأديب الأساسي الأول في البلاد، فإنّ الكاهن فيليكس فاريلا قد حصل على رتبة مشابهة فيما يتعلق بالفكر، حيث وصفه المعلّم الأكبر خوسيه دي لا لوث وكاباييرو «بأول من علّمنا أن نفكّر». وأريد هنا تسليط الضوء على ما ذكره خوسيه أنطونيو بورتوندو، الذي أكّد في «مخطط تاريخي للأدب الكوبي»: «يتجلّى دوماً في أعمال فاريلا قلق من المشاكل السياسية والاجتماعية التي دفعت استحقاقاته الفريدة ككاتب إلى النسيان، بالرغم من أنّ عمله «منوّعات فلسفية» عام 1819م يُظهره كأحد أفضل الكتّاب في لغتنا». لابد من الإشارة أيضاً إلى أنواع أدبية أخرى، فعلى سبيل المثال؛ قام كل من ثينتيو فيتيير وفينا غارثيا مارّوث وروبيرتو فريول بجمع مختارات «الأدب في دور هافانا الدوري»، وتصنيف موادها في أقسام «النقد والجدلية»، و»القصص»، و»الشعر»، و»المسرح». ألا يشتمل القسم الأول الذي قدّمه غارثيا مارّوث على بعض مقالاتنا الأولى التي نُسب العديد منها إلى الأب خوسيه أغوستين كاباييرو؟ لم يدع القسم الثاني مجالاً للشك، حيث أكّد مقدّمه روبيرتو فريول أنّ القصة الكوبية وُلدت هناك، وبذلك عارض فرضيات أخرى. وبغض النظر عن تلك المجموعة، بالرغم من أن الشهادات تُعتبر بالنسبة لكثيرين نوعاً أدبياً في ذلك القرن، وتلك العقود (حيث طُرحت فقط في عام 1970م جائزة للشهادات من قبل «البيت الأمريكي»، ألا تشكّل العديد من أعمال مؤرخي هنود أمريكا شهادات؟ وألا يُعتبر كتاب «نزهة إلى بويلتاباخو» لثيريلو بيابيردي شهادة؟

بناءً على ماسبق ولتفادي الوقوع في تأليه الأنواع الأدبية، نعود حالياً إلى المقالة التي ما زالت لم تأخذ بعد هذا الاسم آنذاك. إن كان فاريلا قد أطلق على العديد من مقالاته اسم «منوّعات فلسفية»، فإنّ خوسيه أنطونيو ساكو (الذي ترأس إدارة «المجلة الدورية الكوبية») جمع مجموعة واسعة من مقالاته في ثلاثة مجلدات من «أوراق حول كوبا». لم تكن في جلّها مقالات، ولكن العديد منها أجل كان كذلك، وكُتبت بنثر حماسي ونابض

بالحياة من قبل شخص جدلي. حاول ساكو أيضاً كتابة عمله الضخم «تاريخ العبودية» الذي لم يكتمل وما زال يُعتبر واحداً من صروح الثقافة الكوبية.

أدركُ أنّ مؤتمر «الأدب والفكر في نهاية القرن التاسع عشر» قد يأخذ بعين الاعتبار أشخاصاً آخرين من كتّاب المقالة البارزين خلال القرن، ويجول في ذاكرتي كتّاب مثل مانويل سانغيلي، إنريكي خوسيه فارونا، ولاسيّما أبرز كتّابنا خوسيه مارتي، في الوقت الذي تأخذ فيه «الرواية الكوبية في القرن التاسع عشر» على عاتقها ما تُعلن عنه. وبالتالي تتشكّل لدينا لوحة عمّا هو أساسي في أدبنا خلال قرن، إن كان قد بدأ عام 1790م فقد اختُتم بشكل كارثي برحيل مزدوج عام 1898م. ففي ذلك العام، لم يؤدِ انخراط الولايات المتحدة الأمريكية في الحرب الدائرة بين إسبانيا وكوبا (التي بدأت مجدّداً عام 1895م) إلى هزيمتهما فقط، وهذا قلّما يحدث، بل حوّل كوبا إلى أرض محتلّة عسكرياً، ولاحقاً إلى محمية ومستعمرة جديدة لغاية عام 1958م، وكانت تمارس نفوذها بشكل عام من خلال حكومات تابعة لها.

وبالنظر إلى الأدب الكوبي خلال القرن الماضي تثير اهتمامنا ملاحظتان اثنتان متعارضتان. يمثّل الأولى منهما مارثيلينو مينينديث بيلايو الذي يرى أنّ «الروح السائدة لدى الأدباء ورجال العلم في كوبا كانت بشكل منهجي عدائية لإسبانيا وتجلّت بتلك الصورة بكل وضوح». ويمثّل الثانية مارتي الذي لم تنهل أعماله من الآداب الأجنبية فقط بل أيضاً من أفضل الكتّاب الكلاسيكيين في لغته. لا أرغب بتفويت فرصة الإشارة إلى أمرين اثنين فيما يخصّ المقالة. يتعلق الأمر الأول بينهما بالعلاقة الجديدة التي نشأت خلال القرن العشرين بين المستعمر والمستعمرة السابقين، وربّما يقدّم كتاب المقالات لفرناندو أورتيث «بين الكوبيين... علم نفس استوائي» المثال الأول والأكثر شهرة على ذلك. نُشر الكتاب عام 1913م مع مقدّمة برسالتين اثنتين إلى أونامونو الذي ترك بصمة واضحة في العمل بأكمله، في الوقت الذي ذهب فيه كارلوس سيرّانو أبعد من ذلك عندما أشار إليه كمثال على «التجديد العابر للحدود». يؤكد أورتيث في الرسالة الثانية لأونامونو، رئيس جامعة سلامنكا، أنّ «كوبا تُعتبر في العديد من الجوانب أكثر إسبانية من إسبانيا».

ترك أونامونو بصمته في العديد من أجيال كتّاب المقالات الكوبيين، وفعل أورتيغا إي غاسيت الأمر ذاته لاسيّما لدى أبناء الجيل الذي بدأت تظهر ملامحه في العقد الثالث، كحالة خورخي مانياش (في معاصره ومعارضه مارينيو، الجذور الإسبانية تتوجه بأنظارها بصورة أكبر إلى الباروكيين)، وماريا ثامبرانو في الجيل اللاحق، لاسيّما في المجموعة التي تشكّلت من خلال مجلة «أوريخينيس». كما حفّزت المحاضرات التي ألقاها غارثيا لوركا في هافانا

عام 1930م (لاسيّما تلك التي كرّسها للصورة الشعرية في أعمال لويس دي غونغورا) كتابة المقالة المتألقة لدى ليثاما. أذكر ما سبق كإشارة فقط على الحضور الإسباني في المقالة لدينا خلال القرن. وعلاوة على ذلك، من المعروف أنّ خوان رامون وغارثيا لوركا وألبيرتي وألكساندر وثيرنودا وشعراء إسبان آخرين قد تركوا بصماتهم أيضاً في الشعر الكوبي.

يتعلق الأمر الثاني الذي أريد التطرق إليه بخصوص المقالة الكوبية في هذا القرن بمعالجة مسائل معينة وهذا أمر خاص بالنوع الأدبي. إن كانت المقالة قد أخذت بعين الاعتبار خلال القرن الماضي بعض المشاكل التي كانت مثار جدل آنذاك، فإنّ هذا القرن يقدّم عدداً آخر منها ولكنّها وبكل تأكيد ذات طبيعة مختلفة.

كانت المقالة السائدة بشكل أساسي سياسية وتاريخية، ولكنّها تطرقت أيضاً إلى مجالات أخرى وجسّدتها شخصيات من عدة أجيال: مارينيّو، روا، كاربينتيير، بورتووندو، ميرتا أغيرّي، كارلوس رافائيل رودريغث، خوليو لو ريفيريند، ليثاما، مانويل مورينو فراخينالس في «العبقرية»، فيتيير، غارثيا مارّوث، توماس غوتييرث أليا، خوليو غارثيا إسبينوسا، أمبروسيو فورنيت، إدموندو ديسنويس، خورخي إيبارّا، ليساندرو أوتيرو، ليوناردو أكوستا، وشخصية بارزة اكتسبت أهمية عالمية؛ تشي غيفارا. تشكّلت خلال الأعوام الأخيرة، بالإضافة إلى المجلات الموجودة مثل «البيت الأمريكي» و»جريدة كوبا»، مجلات أخرى مخصّصة لاستقبال مقالات جديدة مثل «قضايا» و»عكس التيار». وبقي بعض الكتّاب على هامش النقاش السياسي، مثل سيفيرو ساردوي، خوليو رودريغث لويس، روبيرتو غونثالث إيتشيفاريا، إميليو بيخيل، كما كان هناك، بكل تأكيد، بعض كتّاب المقالة المناهضين للثورة، وهم غالباً من المتواطئين، ومن مناصري التبعية في القرن الماضي.

سأختم هذه المقدّمة متفكّراً فيما قد ينبثق، ومكرّراً شيئاً قد قلته منذ ثلاثين عاماً في ختام محادثة حول الشعر المضاد والشعر التحاوري في أمريكا الناطقة بالإسبانية والذي قد طلبه منّي ماريو بينيديتي:

ليس من المناسب تجاهل الخاصية المتأرجحة للفن (....) وهناك الكثير من الملامح غير المتوقّعة في هذه اللحظات والتي من المحتمل أن تولّد شعراً – ينبغي علينا القول هنا «أدباً»– ليس لدينا عنه أيّ تصوّر. والفن كما هو التاريخ بأسره، بحسب ماركس، يتخذ عادةً الطريق الآخر؛ «تلك الآخرية التي يعاني منها المرء» التي تحدّث عنها أنطونيو ماتشادو ربّما تكون في الوقت الحالي تستمع إلى المحادثة، وهي من ستقول كلمتها الأخيرة. ولكن بكل تأكيد لن تكون الأخيرة.

ثلاث قصائد

نيكولاس غيين *

نيكولاس غيين
شاعر وصحفي وناشط سياسي كوبي ولد عام 1902م لأبوين من عرقين مختلفين أوروبي وإفريقي، وتوفي عام 1989م. تأطرت أعماله نظراً لأصوله الإفريقية في إطار حركة «الزنوجة» الأدبية والسياسية و»تمازج الأجناس» و»التبادل الثقافي». فاز بالجائزة الوطنية للأدب في كوبا واعتُبر شاعر كوبا الوطني، كما أسس جمعية الدراسات الكوبية الإفريقية بهدف الحفاظ على التراث الإفريقي في كوبا، وانتقل في شعره من المحلية إلى العالمية. من أبرز أعماله؛ «عقل وقلب»، قصائد خلاسية»، «حمائم الحب»، «الأمير البوليفي»، «العجلة المسنّنة».

السور

احضروا لي كل الأيدي
لتشييد هذا السور؛
السود، أيديهم السوداء،
البيض، أيديهم البيضاء.
***
أجل،
سور يمتد
من الشاطئ إلى الجبل،
من الجبل إلى الشاطئ،
وإلى هناك، إلى الأفق
***
– طق، طق!
– من أنتَ؟
– الزهرة والقرنفل...
– افتح السور!
– طق، طق!
– من أنتَ؟
– سيف الجنرال...
– أغلق السور!
– طق، طق!
– من أنتَ؟
– الحمامة والغار. ..
– افتح السور!
– طق، طق!
– من أنتَ؟
– العقرب والحريش...
– أغلق السور!
***

لقلب الصديق،
افتح السور؛
للسمّ والخنجر،
أغلق السور؛
للريحان والنعناع،
افتح السور؛
لناب الأفعى،
أغلق السور؛
للعندليب على الوردة،
افتح السور...
***
لنشيّد سوراً
تتكاتف فيه كل الأيدي؛
السود، أيديهم السوداء،
البيض، أيديهم البيضاء.
سور يمتد
من الشاطئ إلى الجبل،
من الجبل إلى الشاطئ،
وإلى هناك، إلى الأفق....

لا أدري لماذا تفكّر أنتَ،
أيّها الجندي، بأنّي أكرهك،
إن كنّا كلانا واحداً
أنا،
أنتَ.
أنتَ فقير، وأنا كذلك؛
أنا من طبقة دنيا، وأنتَ كذلك؛
من أينَ استنتجتَ،

لا أدري لماذا تفكّر أنتَ

أيّها الجندي، أنيّ أكرهك؟
يؤلمني أن تنسى أنتَ
أحياناً من أكون أنا؛
يا للعجب، فأنا أنتَ،
تماماً كما أنتَ أنا.
ولكن ليس هذا سبباً
يدفعني لإضمار الشر لك؛
إن كنّا كلانا واحداً،
أنا،
أنتَ،

لا أدري لماذا تفكّر أنتَ،
أيّها الجندي، بأنيّ أكرهك.
سنلتقي أنا وأنتَ،
سويةً في الشارع ذاته،
كتفاً لكتف، أنتَ وأنا،
دون كره أنا وأنتَ،
ولكن بمعرفتنا أنتَ وأنا،
إلى أين نذهب أنا وأنتَ...
لا أدري لماذا تفكّر أنتَ،
أيّها الجندي، بأنيّ أكرهك!

سحلية خضراء طويلة

في بحر الأنتيل
(المسمّى أيضاً بالكاريبي)
تتلاطمها أمواج هائجة
ويزيّنها زبد البحر الرقيق،
تحت شمس تطاردها
ورياح تعصف بها،
تنشد كوبا بكل كآبة
وتبحر في خريطتها:
سحلية خضراء طويلة،
بعينين من الحجارة والماء.
***
تاج عالٍ من السكّر
ينسجه لها قصبٌ حاد؛
ليست بتتويجها حرّة،
لكن أجل، بتاجها مستعبَدة،
ملكة بزيّها الخارجي،

لكنّها من الداخل خاضعة
حزينة وأكثر كآبة
تبحر كوبا في خريطتها:
سحلية خضراء طويلة،
بعينين من الحجارة والماء.
***
أنتَ يا من تقوم بحراسة مشدّدة،
بجانب ضفّة البحر،
تمعّن جيداً، أيّها الحارس البحري،
على أسنّة الرماح
وفي هدير الأمواج
وفي لظى ألسنة اللهب
وفي السحلية المتيقّظة
نتوء أظافر الخريطة
سحلية خضراء طويلة،
بعينين من الحجارة والماء.

الفتاة العراقية

أليخو كاربينتيير

أليخو كاربينتيير
كاتب وروائي وصحفي كوبي ولد في لوسان عام 1904م وتوفي عام 1980م. أبدى اهتماماً بسياسات أمريكا اللاتينية وتعرض للاعتقال والنفي بسبب كتاباته وفلسفته السياسية اليسارية. كما جسّد في كتاباته الواقعية السحرية وتبنّى النظرية السريالية وأدخلها لأول مرّة إلى أدب أمريكا اللاتينية. أثارت الموسيقى اهتمامه ونشر الكثير من الأبحاث في هذا المجال، ولكن شهرته كانت لنشاطه الأدبي. من أبرز أعماله؛ «مملكة هذا العالم»، و«قرن الأضواء» و«الخطى التائهة» و«أسلوب المنهج».

تنظر الفتاة العراقية إليّ بعينين سوداوين حالمتين وتعتري وجهها النيلي ابتسامة غامضة كالموناليزا. تبتسم وينكشف على طرف شفتيها جانب ضيّق من خدّها كما لو كان الأمر أشبه بفقاعة صغيرة من البهجة، وتلفّ وجهها بحجاب أزرق اللون يسمح بتسلّل كافة أشعة النور.

كنتُ في الساعة السابعة من تلك المساءات أقفُ قبالتها، بين سويسرا وتايوان، على رصيف محطة كامبو دي لاس ناثيونيس. رأيتها ذلك المساء مبتسمة وبدت بينما تحدّق في عينيّ كأنّها تسألني: «كيف كان عملك اليوم؟ هل أنت سعيد؟ ما الذي يراود تفكيرك عندما تدغدغ بنظراتك رسم وجهي؟».

وذات يوم بارد، في السادس عشر من آذار، وأثناء انتظاري القطار قبالتها فكّرتُ بأنّي قد أكملت الأربعين من عمري وبأنّ هناك أشياء كثيرة ينبغي عليّ القيام بها خلال المرحلة المؤقتة من حياتي. لم يكن أيّ منها يتعلّق بالمال، فالأمر لم يكن كذلك. لم أكن أستمتع بعملي وكانت الرتابة هي السائدة في منزلي، كما أنّي لم أحقّق أيّاً من الأهداف التي وضعتها نصب عينيّ في مقتبل العمر، ولم أكتب تلك القصص الخيالية كمتابع مخلص لبوي وموباسون، ولم أتعلّم الطيران، ولا حتّى أنجزت البرنامج الإذاعي ذاك الذي لطالما حلمتُ به والذي ولدتُ من أجله كما كان يردّد الجميع. كنتُ أتساءل إذا ما كان لديّ آنذاك من سبيل أم إذا ما كان يتوجّب عليّ اعتبار نفسي فاشلاً ومبتذلاً.

وصل قطار الأنفاق بوجهته إلى مار دي كريستال في تلك اللحظة تماماً، وعندما هممتُ بالصعود إليه من الباب الذي كانت الفتاة العراقية ثابتة في مكانها قبالته، سمعتُ همساً داخل رأسي يخبرني برغبتها بالحديث معي. نظرتُ من حولي لكنّي لم أرَ أحداً. كان القطار شبه فارغ، والصوت الطفولي العذب يطلب منّي الانتظار. نزعتُ قدمي عن العربة وبقيتُ على الرصيف. وبعد أن أُغلقت أبواب القطار رأيتُ كيف كانت الفتاة العراقية، التي تغمرها انعكاسات الضوء، تفتح فمها وتكشف لي صفّاً ناصع البياض من الأسنان التي شكّلت ابتسامة حقيقية. أنتَ لستَ فاشلاً، سمعتُ الصوت داخل رأسي بكل وضوح.

غادر القطار المحطة ووجدتُ نفسي مجدّداً أمام اللوحة. لم تبدُ بأنّها قد تغيّرت، بل كانت تحافظ على ابتسامة خفيفة تتدلّى من خدّ بهيّ. حاولتُ مبادلتها النظرات ولكنّي لم أفلح في ذلك. فكّرتُ لاحقاً في قوة الذهن وأرسلت أفكاراً من التساؤل والدهشة دون أن ألقى جواباً. سألتُ بصوتٍ هامسٍ، متفادياً أن يعتبرني المسافرون على الرصيف مجنوناً، إذا ما كانت قد تحدّثت معي حقّاً، وفي حالة التأكيد، كيف لي أن أعرف نفسي إذا ما كنتُ فاشلاً أم لا. لم أحصل على أيّ جواب. أجل، شعرتُ كيف وقف اثنان من الحرّاس

من خلفي بطريقة مزعجة، دون أن أتمكن من الحركة أو نزع أقدامي عن خط الرصيف الأخضر، تحت صف مصابيح الفلورسنت.

أعلنت الإشارات الضوئية عن قدوم قطار جديد باتجاه مار دي كريستال. طرفتُ بعينيّ بشكل متكرر وفتحتهما جزئياً وبدا الأمر لي حينها بأنّه مجرّد هلوسة. شعرتُ بالقلق لأنّي كنتُ أتحدّث مع الجدران، مع أجمل اللوحات الجدارية التي قد رأيتها، ولكن في المحصلة؛ جدران فحسب. وفي تلك اللحظة التي وقف فيها القطار مجدّداً مشكّلاً عائقاً بيني وبين اللوحة سمعتُ صوتها مجدّداً. وحده الحيّ هو من يتساءل عمّا يستطيع فعله في هذه الحياة ليكون سعيداً.

كنتُ قادراً على رؤيتها من خلال الزجاج، في ظل انعكاسات برّاقة تُحدث أثراً شبيهاً بذاك الذي يُحدثه الستروبوسكوب السابق ظهوره في السينما. كنتُ أحرّك شفتيّ بكل بطء دون إزاحة نظري عنها. رتّبت الحجاب عند العنق وابتسمت مجدّداً. توقّف القطار.

فكّرتُ بينما كنتُ أرمقها بنظراتي بمدى وسامتها، وظننتُ أنّي قد لمحتُ بريقاً على وجنتيها كما لو كان تفكيري قد تسبّب باحمرارها خجلاً. هل يمكننا التواصل الآن؟ تساءلتُ بحالة من الدهشة والتلهّف. وأجابتني بنعم.

أغلق القطار أبوابه وضغطتُ الزر لإعادة فتحها. سمعتُ صوتاً من خلفي يقول: «هل هناك من مشكلة أيّها الشاب؟». كان صوتاً واقعياً وأجشّ يوحي بالقمع، ولكنّي لم أقوَ على الرد. سأل حارس الأمن الآخر بكل لطف: «هل حضرتك على مايرام؟». لم أكن قادراً حتّى على القيام بأيّ حركة.

دعه وشأنه، قالت الفتاة العراقية بصوتٍ معسول، إنّه ينتظر القطار التالي.

تغيّرت حياتي بشكل كامل منذ ذلك اليوم. لقد أيقظت الفتاة العراقية المرسومة بالنيلي على تلك اللوحة الجدارية في داخلي كافة الإمكانيات الغافية في وادي النسيان. علّمتني أنّ كلّ شيئ ممكن، وأنّ أحلامي لم تكن فقط قابلة للتحقق، بل كانت تشكّل دافعي للحياة. تحوّل صوتها إلى قوّة قرار. أعددتُ سيناريو ذلك البرنامج الإذاعي الليلي الذي كان يجوب فكري ولم يكتشفه أحد بعد آنذاك، وقدّمته في الإذاعة التي كنتُ قد تخيّلتُ دوماً سماع صوتي فيها، وحصلتُ على فرصة بثّه عبر الأثير خلال ذلك الصيف، وبعد بضعة أشهر كنتُ أدير وأقدّم البرنامج المكتشف الذي أصبح حديث الناس وكان يحتّم على نصف البلاد السهر بانتظاره. كنتُ أكرّس الساعات الأخيرة من الصباح للقراءة والمساءات لكتابة تلك القصص الغريبة التي كانت تتدافع للخروج من رأسي. وتمكّنتُ خلال العام التالي من الحصول على رخصة لقيادة الطائرات الصغيرة. كانت تلك الشاشة الحريرية تمثّل شعلة

إرادتي، وأعودُ كلّ مساء للتحدّث معها لبعض الوقت، وتبتهج لنجاحاتي ولسعادتي. غيّرتُ بعد فترة من الزمن مكان إقامتي وبدأنا نلتقي عدداً أقل من المرّات، وبالرغم من ذلك، كانت تبتسم لي كابتسامة اليوم الأول وتحدّثني بصوتها الطفولي العذب.

وأخيراً، وبعد عدة أعوام نسيتها، إلى أن عادت لذاكرتي منذ بضعة أيام.

هبطتُ في مطار باراخاس أثناء عودتي من رحلة ترويجية لكتابي الأخير في أمريكا اللاتينية، واقترحت على زوجتي الثالثة التي كانت برفقتي الذهاب لرؤية أجمل لوحة جدارية قد عرفتها. وافقت بكل سرور بالرغم من اضطرارنا للنزول من سيارة الأجرة. استقلّينا قطار الأنفاق ونزلنا في محطة كامبو دي لاس ناثيونيس. وفي الوقت الذي كانت تتجوّل فيه على رصيف المحطة وتشاهد بإعجاب اللوحة الجدارية، اتخذتُ أنا مكاني المعتاد قبالة الفتاة العراقية. لم تكن اللوحة قد تغيّرت بل كانت تحافظ على ابتسامتها الخفيفة وحجابها ذي اللون الأزرق السماوي، وانتظرتُ عند نقطة وصول القطار لإلقاء التحيّة عليها. مرحباً يا صغيرتي، يا شعلة إرادتي وروحي ودافعي، لقد ذُهلتُ بتفكيري بحنانٍ لا متناهٍ دون أن أسمع شيئاً. سألتُ: هل أنتِ غاضبة منّي؟ ولكن لم أسمع سوى أنفاسي ذاتها. تحرّك القطار، وبقيتُ مذعوراً وحزيناً على حدٍ سواء، فلم تحدّثني أيضاً مع قدوم القطار التالي أو الذي يليه. انتهت زوجتي من مشاهدة اللوحات. لم أحدّثها قط عن سرّي وعن منبع قوّة قراري، والدافع الذي انعطف بسببه مجرى حياتي بالكامل، ولم يكن في نيّتي إطلاعها بذلك في ذلك اليوم. خرجنا من المحطة واستقلّينا سيارة أجرة إلى الفندق. كنتُ صامتاً طوال الطريق وقلقاً وشارداً في بوادر كرب، ولكنّي قرّرت العودة في اليوم التالي ومحاولة التواصل مجدّداً مع الفتاة العراقية.

وصلتُ مبكراً إلى المحطة ورأيتُ هناك أحداً واقفاً قبالة باب عربة القطار. انطلق القطار دون أن يصعد إليه، فقد كان متسمّراً كنشوان على الرصيف ومحدّقاً في اللوحة المرسومة قبالته. وقفتُ وراءه وانتظرتُ وصول القطار التالي. أمعنُت النظر فيه، كان شاباً في العشرين من عمره، مهمل الهندام، يرتدي ثياباً من الجينز ويحمل تحت ذراعه الأيسر محفظة ضخمة مزيّنة بالرسومات. كان يبدو مخدّراً وقد تجهّم وجهه عند وصول القطار. نظرتُ عبر النوافذ إلى وجه الشاشة الحريرية؛ كان ثابتاً في مكانه بابتسامته الخفيفة، ومع ذلك، كان الفتى يحادثها ببضع كلمات لم أستطع استيعابها. لاحظتُ كيف بدأ بالانتفاخ وكيف بدأ البريق في عينيه بانعكاس فولاذي، وكيف كان يُمسك بحماس دفتر رسوماته مقتنعاً أنّ ملهمته، التي كانت ملهمتي، قد حوّلته إلى فيلاثكيث القرن الحادي والعشرين.

سرتُ أجرّ أقدامي باتجاه مخرج المحطّة محاولاً اكتشاف معنى ذلك. كان زجاج المباني الحديثة العاكس للضوء يطعنني في عينيّ ببريق حاد كالشمس المشرقة. لقد أعمى أبصاري

لعدّة لحظات وسقطتُ أرضاً. ساعدني أحدهم على النهوض قائلاً: «انتبه جيداً أيّها الجدّ». ومن ثمّ تنزّهت شبه منهك في الحديقة محاولاً مراجعة سنوات حياتي الأخيرة. كنتُ قد تخلّيتُ عن تقديم البرنامج الإذاعي وأساهم أغلب الأحيان في برامج تلفزيونية أصبحتُ فيها رمزاً للثقافة الفرعية في جلسات النقاش المسائية، وأوجّه نقداً ساخراً ولاذعاً في أحد أعمدة الصحف للمجتمع الراهن. كنت أعيش بوفرة من المال والنجاح والشهرة، وأرغبُ بالكتابة ولكن الالتزامات المتواصلة كانت تعيقني عن ذلك. لم يكن كتابي الأخير هو آخر ما كتبته، وكنتُ أعتمد في معيشتي على ما ادّخرته خلال الأعوام الأولى، وأسافر على الدوام ولكنّي فقدت متعة السفر. في الواقع، لم أعد أستمتع بالحياة ولم أكن سعيداً. فكّرتُ فيما كان يروق لي وما كنتُ أرغبُ به حقيقةً، وفاض رأسي بالاخضرار والبحر والندى والملح والرياح العاتية والأمواج المتلاطمة والغابات الرطبة بعبق نقيع الأوكاليبتوس وبالمحادثات مع صيّادي السمك، وبالتنزّهات عبر المراقب وبالمساءات على الشاطئ، وبالآداب والقوافي والأغاني، وبأغاني البلوز الحزينة والكئيبة ذات الإيقاع المتباطئ.

عدتُ إلى المحطة بترنيمة موسيقية في فمي، وقفتُ قبالة صورة الفتاة ونظرتُ بإمعان بمظهر الناسك. لم يكن يمنعني شيئ من ذلك. ربّما لأبحثُ في جنّتي عن مكان معزول عن ساحل لوغو، وبعض العزلة للكتابة مجدّداً، ولتعلّم العزف على البيانو وتأليف الأغاني التي تعرّي الأرواح، ولزراعة ثلمين اثنين من البقلة، وللإبحار، تاركاً الواقع ورائي، في بحر ما تبقّى من أيام حياتي. ودون أن تساورني الشكوك، استدرتُ بدلاً من توجّهي إلى الفندق لاستقلّ على المعبر الآخر القطار المتجه إلى مطار باراخاس، وقبل أن تُغلق الأبواب وصل القطار المغادر إلى الوجهة الأخرى.

همس صوتها العذب مجدّداً في رأسي على وقع هدير القطار؛ لحنٌ جميلٌ. نظرتُ إلى اللوحة ورأيتُ مجدّداً إشراقة ابتسامتها العريضة من خلف الزجاج كأثر الفلورسنت الوامض.

عبد الله

مسرحية

خوسيه مارتي *

خوسيه مارتي

سياسي ودبلوماسي وشاعر وصحفي وفيلسوف كوبي ولد في هافانا عام 1853م من أبوين إسبانيين وتوفي عام 1895م. يُعتبر مؤسس الحزب الثوري الكوبي ولعب دوراً بارزاً في حرب الاستقلال الكوبية التي قُتل خلالها في أرض المعركة، بالإضافة لكونه ممثّلاً لتيار الحداثة الأدبي في أمريكا اللاتينية. أبدى إعجابه بالحضارة الإسلامية وأشاد بالعرب مجسّداً ذلك في العديد من أعماله. من أبرز أعماله؛ «إسماعيل الصغير»، «العصر الذهبي»، «أزهار المنفى»، «صداقة مشؤومة»، «عبدالله».

الشخصيات:

- إيسبيرتا: والدة عبد الله
- إيلميرا: أخت عبد الله
- عبد الله
- السيناتور
- مستشارون وجنود وغير ذلك.

تدور الأحداث في بلاد النوبة

المشهد الأول
(عبد الله والسيناتور والمستشارون)

السيناتور

لقد وصل إلى أرضنا، أيّها القائد النبيل،
غازٍ غاشم وأرعن مهدّداً بتحويل أسوارنا
إلى غبار إن قاومنا قواته وجبروته.
شرسٌ يراقب جيشاً يمتطي خيولاً عربية
أصيلة، وتدعمه جحافل هائلة مع
أعداد ضخمة من الرماح، يرتجف
الجبروت برؤيتها وتفزع الشجاعة.
أيّها الزعيم النبيل؛ تناثرت خيامه على
مساحة واسعة، وافترشت السهول المجاورة.
وضراوة المستبد العنيف وغطرسته شديدة جداً،
يا عبد الله النبيل!
فقد أرسل مبعوثاً مطالباً:
باستسلام النار والهواء والتراب والماء!

عبد الله

إذاً أخبروا الطاغية بأنّ هناك بطلاً في
بلاد النوبة يعادل عشرين من رماة رماحه،

وبأن يجرؤ على فرض سيطرته على الهواء،
وأنّ النار ضرورية للمنازل،
وأن يدفع ثمن التراب من دمه،
وأنّ الماء لابدّ أن يُمزج بدموعه.

السيناتور

أيّها المحارب النبيل: هدّئ من روعك!
فالشعب جابه غطرسة المعتدي المشينة
بما يستحق غروره الأرعن وجرأته الفائقة،
ولكن إهاناته الهمجية اليوم ليست
مجرّد تعجرّف وتهديدات جوفاء،
فها هو يحتجز النوبيين في ميدان المعركة!
ويضع على أبوابنا حرّاساً!

عبد الله

ماذا تقول أيّها السيناتور؟

السيناتور

أخبرك يا قائد جيش بلاد النوبة!
أنّه لابدّ للرماح أن يلمع بريقها
ولراية الوطن المقدّسة أن ترفرف خفّاقة.
أعلمك أنّه لابد لبلاد النوبة أن تقتلع
لسان المعتدي المتطاول علينا،
وأن تُروى السهول بدمائه،
وأن تقاتل النوبة كما كانت تقاتل إسبارطة!
وقد جئتُ لأعهد إليك بمهمة الانتقام
من تهديدات الطاغية الهمجي الجبانة
الذي جاء ليزهق أرواحنا!
أتيتُ أتوسّل للنوبي الشجاع
أن يقود الشعب للمعركة.

عبد الله

أوافق أيّها السيناتور. وإن لم أقبل بمبتغاك
تكون روحي خالية من أيّ إحساس.
آمل أن يلحق بي الشجعان، القادة
النبلاء الذين يسمون بالشجاعة،
وإن كان أحد الطغاة قد أهان الأحرار
فمواجهتنا ستكون في ميدان المعركة!
لقد وُلدنا في بلاد النوبة
ونعرف كيف نموت من أجلها،
يا أبناء الوطن؛ سنموت من أجلها،
والتنهيدة التي تزفرها شفتاي المحتضرتان
ستكون لأجل بلاد النوبة، فقوتنا
وبسالتنا قد خُلقتا من أجلها.
أخبر الشعب بأنّي سأرافقه إلى
ساحة المعركة عندما تأمر بذلك،
وقل للطاغية أن يستعد ويجهّز قواته،
ويصقل رماحه ويمنحها بريقاً،
فبريق أرواحنا الصلبة والباسلة يتلألأ بقوّة أكبر!

السيناتور

مبارك أنتَ آلاف المرات أيّها الفتى الشجاع!
فالشعب هو وطنك!

الجميع

– يحيا عبد الله!

(يغادر السيناتور والمستشارون)

المشهد الثاني

عبد الله

وأخيراً أصبح ذراعي المتين قادراً على
التلويح بالسيف الأحدب الصارم،
وجوادي الأصيل قادراً على العدو
بكل رشاقة في وطيس المعركة!
أخيراً سيزيّن المجد جبيني وسأكون
أنا من أحرّر وطني المكروب،
ومن يخلّص الشعب من معتدٍ
بدأ يسحقه بين براثنه!
وسيتوسّل الطاغية الوغد، مهدّداً بلاد
النوبة، الصفح والحياة تحت أقدامي!
وستُسمع صرخات الجبناء المساندين له فزعاً!
ويُحنى جبينه المتكبر في الطين،
وتتلطّخ روحه في الوحل القذر!
وتكون السهول التي امتدت عليها
معسكراته شاهداً أبكمَ على خزيه!
وسيركع المعتدي أمام الحرّ!
ويثأر المظلوم لوصمة عاره!
أيّها الغازي الشنيع: لقد دقّت ساعة موتك
ولن تكون شجاعة محاربيك وقوّتهم
حصناً منيعاً أمام جسارتنا.
فالعبد يحطّم نيره دائماً
ويغرزه في صدر سيّده
يستشعر العبد الحرّ بجرأة لحظة
الدمار الأخيرة التي تترقّبك
ويخشى ألا يُغرز رمح

النوبي الحاد في صدرك!
إنّي أراهم يزأرون كالنمر الضاري
الذي ينقضّ على فريسته.
إنّي أراهم يركضون، ويتوجّهون
بمسارٍ متسارع نحو صفوفنا.
يقاتلون بكل حماس، وتتدفق الدماء
كالسيل في السهول، وبلهفة المعتدي
يغرسون مجدّداً رماحنا بنهمٍ في أضلاعهم،
ويلوون العنق المتغطرس بضربات
السيف الأحدب القاطع؛
منهكون ومهزومون، كنمور الصحراء
الهائجة التي تنقضّ على الفريسة
وتتغلب عليها، وتُنهك من التعب
وتزأر وتحاول النهوض وتنزف الدم القاني،
وبعراكها تزفر آهات الألم الفظيعة.
وهكذا هم الأعداء المحتضرون
ينقضّون همجيين على صفوفنا،
ويقاتلون ويفرّون ويتراجعون ويتلاشون،
ويسقطون دون حراك، وينهضون متأوهين،
ويتحضّرون لمواجهة أخرى، ويهلكون!
وبعد أن تكون جحافلهم الجبانة قد دُمّرت
يفرّون عبر السهول. آه! كم تمنح المتعة قوةً
وصلابةً وحياةً لروحي! وكم تزداد شجاعتي!
وكيف تلتهب الدماء في عروقي!
وكيف يشدّني هذا الحماس الذي لا يُقهر!
وكم أتوق للذهاب إلى القتال!

المشهد الثالث

يدخل بعض المحاربين

(المحاربون وعبد الله)

أحد المحاربين

مرحباً يا عبد الله!

عبد الله

مرحباً بكم أيّها المحاربون النبلاء!

المحارب

لقد حان وقت القتال، والناس تنتظر
قائدها النبيل، والخيول الرشيقة
تعدو في ساحة المعركة الشاسعة
والصدور تلتهب شجاعة،
والأمل يتّقد في روح الشعب؛
إن انتصرتَ أيّها القائد النبيل
فالشعب النوبي يعدّ لك
أكاليل الورد والغار،
وإن استشهدت وأنتَ تقاتل،
سيتّوجك شهيداً للوطن!
وتعتري الفرحة أسارير الوجه
ويتلألأ بريق الأسلحة اللامعة مع أشعة الشمس،
وترتسم رغبة المشاركة في القتال والعظمة
والشجاعة بكل سمو على الوجوه!

عبد الله

لا يحتاج من يتحلّى بالشجاعة للغار
أو أكاليل الورد. إنّهم يهدّدون بلاد
النوبة الحرّة، وهناك طاغية يسعى

لاستعبادها تحت حكمه المشين.
هيّا إلى القتال، ولتثبت دمائنا للمعتدي
أنّ الصدور التي تنزفها تمثّل مذابح بلاد النوبة،
والسواعد تمثّل حصونها وأسوارها!
إلى الحرب أيّها الشجعان!
ولتُرق دماء الطاغية، ولتكن الصدور
المتينة حصوناً منيعة أمام مهمته الجريئة،
ولتكن دماؤه ناراً لجسارتنا!
إلى الحرب! إلى الحرب! ليكن الترحيب
بالغازي الوغد الذي يهاجمنا،
والإيقاع الرهيب الذي عند إصداره
يُسمع صليل سيوفنا الحدباء القاطعة والحاسمة!
لا تنكري قط عظمتك يا بلاد النوبة!
سارعوا إلى الحرب! إلى المعركة،
ولتشكّل بسالة أرواحنا المقاتلة
درعاً لك يا وطني!

(همّوا بالمغادرة)

المشهد الرابع
تدخل إيسبيرتا
(إيسبيرتا وحوارها)

إيسبيرتا

إلى أين أنت ذاهب؟ انتظر

عبد الله

آه يا أمّاه!
لا يمكنني الانتظار

إيسبيرتا

توقّف، عبد الله!

عبد الله

أنا أتوقّف يا أمّاه؟
ألا تلاحظين الجيش المتلهّف الذي ينتظرني؟
ألا ترين أنّ بلاد النوبة تأمل منّي حريتها
التي يهدّدها بها أحد الغزاة؟
ألا ترين كيف يتأهّب المحاربون؟
ألا ترين كيف يلمع بريق رماحنا؟
ليس بوسعي التوقّف، يا أمّاه!
وسأذهب إلى ميدان المعركة للدفاع عن وطني!

إيسبيرتا

أنا والدتك!

عبد الله

إنّي غاضب!
ينتظرني شعب بأكمله للدفاع عن حريته،
فهناك شعب غريب وطأت أقدامه أرضنا،
ويهدّدنا بعبودية دنيئة، ويجرؤ على إشهار
رماحه الحادّة بوجهنا. والشرف يطلب منّا،
والربّ يطلب منا الشهادة من أجل الوطن
قبل أن نراه مستعبداً من قبل معتدٍ همجي جبان!

إيسبيرتا

إذاً إن كان الشرف يطالبك بالذهاب إلى ساحة الوغى،
فوالدتك تطالبك الآن بالبقاء هنا!

عبد الله

وحدها الصاعقة من تقوى على إيقاف

إرادة وشجاعة النبيل عبد الله!
سارعوا إلى الحرب أيّها المحاربون النبلاء،
فالقائد يسير برفقتكم!
(يغادر المحاربون)

المشهد الخامس
(إيسبيرتا وعبد الله)

عبد الله

سامحيني يا أمّاه على ابتعادي
عنك للذهاب إلى ساحة المعركة.
آه! فهذه الدموع تشهد على قلقي الرهيب،
والإعصار الذي يعصف بأحشائي.
(إيسبيرتا تبكي)
لا تبكي يا أمّاه! فهذه الدموع الحارقة
تزيد من وجعي! ولايمكن لآهات المحتضر
أو لصليل الأسلحة القوية ووقعها أن تُبكي
عينيّ الحزينتين، أو ترهب قلبي الشجاع!
ربّما أعود إلى منزلي شهيداً، أو أختفي بين
وطيس المعركة وأكون ضحيّة الدم والحماس.
لا شيئ يعنيني. لو عرف عبد الله أنّه بدمائه
ينقذ بلاد النوبة من براثن المعتدي المرعبة،
لجعل ثوبك هذا الذي ترتدينه يا أمّاه
ملطّخاً بقطرات دمه!
إنّي اضطرب فقط من أجلك،
وبالرغم من إخفائي لدموعي
أمام أبناء وطني من المحاربين،

انظري كيف تُذرف على وجهي،
آه يا أمّاه! انظري ما الذي يسيل على وجنتيّ!

إيسبيرتا

ألديك هذا الكم الهائل من الحب
تجاه هذه البقعة من الأرض؟
وهل قدّمت لك الحماية خلال طفولتك؟
وهل أحبّتك وحملتك في بطنها؟
وهل كانت هي من ولّدت فيك القوّة والجرأة؟
أجب! أم كانت والدتك؟
هل كانت بلاد النوبة؟

عبد الله

ليس حب الوطن يا أمّاه هو الحب السخيف للأرض،
ولا حب النبتة التي تطأها أقدامنا،
بل إنّه الكره الصارم تجاه من يضطهدها،
والحقد الأبدي تجاه من يعتدي عليها،
وهذا الحب يوقظ في صدورنا عالماً من
الذكريات يدعونا للحياة مجدّداً، عندما
تنزف الدماء بقلق من الروح الجريحة.
صورة الحب الذي يواسينا
والذكريات الممتعة التي يكتنزها!

إيسبيرتا

وهل هذا الحب أكبر من ذاك الذي
توقظه والدتك في صدرك؟

عبد الله

وهل تعتقدين أنّ هناك شيئاً أسمى من الوطن؟
إيسبيرتا

حتّى وإن كان سامياً، أينبغي عليك
مفارقتي من أجله؟ وأن تندفع متحمّساً
هكذا إلى المعركة؟ وأن تنسى بالتالي تلك
التي منحتك الوجود؟ وهل الوطن يطلب ذلك؟
قل لي! ألا يهزّ مشاعرك الدم والموت اللذان ينتظرانك؟

عبد الله

من يتوق للدفاع عن وطنه
لا يفكّر بالدم أو بالعراقيل،
يهين كبرياء الطاغية،
وفي صدره يحطّم التهديد،
وإن اتسعت السماء لرغباته، فالسماء
نفسها يطاول عنانها بشجاعة!

إيسبيرتا

ألن تبقى في نهاية المطاف بل ستفارقني؟

عبد الله

كلّا، يا أمّاه! أنا ذاهب إلى المعركة!

إيسبيرتا

ستغادر في المحصلة إذن؟ ستذهب؟ يا بنيّ العزيز!
(ركعت على ركبتيها)
انظر إلى والدتك البائسة عند أقدامك!
وانظر إلى دموع الألم والعذاب التي
أذرفها بقلق! إنّها تبلّل أقدامك!
توقّف، يا بني!

عبد الله

انهضي يا أمّاه!

إيسبيرتا

أحلّفك بحبي... وبحياتك... لا... لا تذهب!

عبد الله

أتطلبين منّي عدم الذهاب في الوقت
الذي تنتظرني فيه بلاد النوبة بأسرها؟
آه، كلّا! وفي الوقت الذي ينتظرني فيه
بقلق رهيب على أبوابنا شعب
يتوق لغسل وصمة عاره؟
وحدها الصاعقة هي القادرة على
وقف إرادة وشجاعة النبيل عبد الله!

إيسبيرتا

وأم بائسة تتوسّل إليك (بكبرياء)،
وتبلّل بدموعها أقدامك،
أليست صاعقة من الحب لتوقفك؟
أليست صاعقة من الحب لتذهلك؟

عبد الله

يا له من عذاب! ويا له من همّ فظيع!
والدتي تبكي... وبلاد النوبة تناديني...
أنا ابنٌ... ونوبيٌ ولدتُ... ولا أشك في ذلك:
وداعاً! سأذهب للدفاع عن وطني. (يغادر)

المشهد السادس

إيسبيرتا

لقد غادر... غادر... وربّما يحضرونه عند
أقدامي مثخناً بالجراح وينزف الدماء،
ويردّد اسمي مكروباً ومتألماً

وتختلط دموعه الحزينة بدموعي
وتلامس وجنتيّ وجنته الباردة،
والجامدة دون حياة أو لون!
ولا أستطيع منع مقلتيّ المغرورقتين
بالدموع من البكاء، ويتزاحم النشيج
في حنجرتي، وتحجب الدموع رؤيتي
بالخوف والرعب!
ولكن، لماذا ينبغي عليّ البكاء؟
هل كانت الجهود التي منحتنا
إيّاها بلاد النوبة عند ولادتنا قليلة؟
أهكذا تتذكّر الأمهات أبناءها؟
أهكذا يبكين عندما يسعى أحد
الأوغاد للاستيلاء على بلاد النوبة؟
أهكذا يندبن حظوظهن وأمجادهن؟
أهكذا يحتقرن الغار؟ مستبدات،
يسعين لإخماد حبّ الوطن في حبّ الأم؟
آه، كلّا! يذرفن دموعهن الحارقة،
ويشكينَ ذهاب أبنائهن إلى الموت!
لأنّه إن كنّ نوبيات فهنّ أمّهات أيضاً!
ولأنّهن يسمعن مع وطيس المعركة
المحتدم آهات الابن المتقطّعة التي
يئنّ بها عند شعوره بتمزّق أحشائه!
لأنّهن يدركن أنّهم لا يتذكّرون
منازلهم قط أثناء القتال، ويرتمون بكل جرأة
بين ذراعي الموت الذي ينتزعهم من أحضان أم بائسة!

المشهد السابع
(إيسبيرتا وإيلميرا)

إيلميرا

أتبكين يا أمّاه؟

إيسبيرتا

وما الذي يُدهشك؟
لقد ذهب صغيري عبد الله النبيل للقتال،
وعندما يتوجّه ابن محبوب للمعركة،
أيّ بطلة، وأيّ أم لا تذرف الدموع؟

إيلميرا

أمّ الشجاعة، المحبّة للوطن!
آه! الدموع المنهمرة تبلّل وجهك،
والألم يفيض من مقلتيك،
وبكاء جبان يغمر صدرك!
ليست الأم النوبية هي من تبكي بهذا
الشكل إن فارقها ابنها لإنقاذ الوطن!
أعشق عبد الله؛ وحبّي الأعمى
محدود بحبّ الأخوة، وعند المغادرة
وضعتُ بين يديه القويتين السيف
الأحدب يا أمّاه، وقلتُ له وداعاً،
ورسمتُ قبلة على جبينه!
وأنتِ تبكين، في الوقت الذي يتحلّى
فيه عبد الله بقتاله بالمجد النبيل والتألق
وغار الحرب يزيّنه بالشهرة!
آه يا أمّاه! ألا تسمعين الصوت الصاخب
لطرق الأسلحة الخفيفة ببعضها؟

ألا تسمعين الأصوات؟ ألا تسمعين
صوت البوق المهيب في المعركة؟
ألا تسمعين المعمعة؟ ليت هذه الثياب
المشينة تتبدل إلى عتاد لامع للمحاربين،
وإلى جواد أصيل، وإلى رمح!

إيسبيرتا

كيف لك يا عبد الله أيضاً أن تغادر
منزلك ووالدتك من أجل الحرب،
وتنطلق جسوراً للموت في ساحة المعركة؟

إيلميرا

ولكن أيضاً يا أمّاه: أن تبكي
الحجارة التي تنهك أقدامنا وتشعر
بمصائب الوطن البائس!
وأنتِ ما زلتِ تبكين؟ ألا تسمعين
نغم البوق العذب الذي يُطرب الروح؟
ألا تسمعينه؟ آه يا أمّاه! ألا يصل إلى
مسامعك وطيس المعركة المهيب؟
(يُسمع صوت طرق الباب)
ولكن... ما هذه الضجة المفاجئة
التي أسمعها على بابنا يا أمّاه؟

إيسبيرتا

(مندفعة نحو الباب)

عبد الله!

إيلميرا

(محاولة إيقافها)
الصمت يا أمّاه! فربّما يكون جريح حرب

يطرق باب منزلنا طلباً للمساعدة.
هيّا بنا لإغاثته يا أمّاه.
(توجّهتا إلى الباب)
من الذي يطرق بابنا؟

صوت من الخارج
افتحوا!

المشهد الثامن

يدخل بعض المحاربين ويحملون عبد الله جريحاً بين أذرعهم.

إيلميرا وإيسبيرتا
(مذعورتان)

عبد الله!
(يقوم المحاربون بإدخال عبد الله إلى وسط المشهد)

عبد الله
عبد الله، أجل، يعود محتضراً
للارتماء مستسلماً عند أقدامكم،
ليرحل لاحقاً إلى حيث لا يمكن
التلويح بالسيف أو الإمساك بالرمح.
لقد أتيتُ لأزفر بين ذراعيك يا أمّاه
أنفاسي الأخيرة، وروحي! الموت!
الموت في الوقت الذي تقاتل فيه النوبة،
في الوقت الذي تُراق فيه دماء أخواني
الطاهرة يا أمّاه، في الوقت الذي ينتظر
فيه الوطن الحرية على يد قواتنا!

آه لا تبكي يا أمّاه! حلّقي كما تحلّق
أمّهات الشجاعة النبيلات بأجنحتها
واهتفي للمحاربين في ساحة المعركة:
«قاتلوا! قاتلوا أيّها النوبيون! أمل!»

إيسبيرتا

أتطلب منّي ألّا أذرف الدموع؟
وهل سيعوّضني الوطن ذات مرة عن حياتك؟

عبد الله

تتمثّل حياة النبلاء، يا أمّاه،
بالقتال والموت امتثالاً لها،
وإن لزم الأمر من أجل إنقاذها لابد
من تمزيق أحشائهم بسلاحهم نفسه!
ولكنّي.. أشعر بدنو أجلي، وفي احتضاري
(للجميع):
لا تأتوا لتعكير صفو هدوئي الحزين
الصمت!. .. أريد الرحيل.. .. آه! يبدو لي أنّ
جحافل العدو المهزومة تفرّ هاربة عبر السهول
اسمعوا!. . .. صمت! إنّي أراهم يندحرون.. ..
والمحاربون الشجعان ينتصرون على الجبناء.. ..
انتصرت بلاد النوبة! وسأموت بسعادة،
فالموت قلّما يعنيني بعد أن تمكّنتُ من إنقاذها...
آه، يا لعذوبة الموت عندما يموت المرء
وهو يقاتل بكل جرأة دفاعاً عن الوطن!
(يسقط بين أذرع المحاربين)

****

دراسات

فلسفة النقد الأدبي لدى الجاحظ

د. أحمد غنّام *

بدهيٌّ أنَّ النَّقد أمر غير طارئ أو جديد على أيّ أُمَّةٍ أو حضارةٍ ولكن الجديد هو الاتِّجاه نحو التَّبلور والتَّحدُّد في أُطر تتمايز عن القديم شيئاً فشيئاً تبعاً لمعطيات المرحلة التَّاريخيَّة وشروطها التي تفرض إيقاعاتها على الحركة الفكريَّة والنَّقديَّة وسائر معطيات المرحلة، ومن هذا الباب يمكننا القول إنَّ الاتِّجاه النَّقدي العربي أخذ يتحدَّد في ملامحه الجديدة بدءًا من أوائل «النِّصف الأوَّل من القرن الثَّاني للهجرة»[1]. ولقد سار هذا النَّقد في اتِّجاهات متعدِّدة الأوجه والجوانب النَّابعة من صميم تلك المرحلة فكان لدينا النقد الأدبي والنَّقد اللغوي ونقد رواية الشِّعر والنقد النحوي والنقد الكلامي ... ولكلٍّ ضرب من النَّقد أهله و أصحابه. على أنَّ أصناف النَّقد هذه لم تكن منفصلة عن بعضها بعضاً هكذا بشكل اعتباطي أو عشوائي وإنَّما كانت متداخلة متكاملة لتداخل ميادينها واشتراك معظمها في المادة.

ومن ذلك مثلاً فقد انطوى اتِّجاه النَّقد الأدبي على «نقد الأُدباء والشُّعراء والكتاب، وعلى الآراء النَّقديَّة والملاحظات الفنيَّة التي أطلقوها [على[2]] الشِّعر ومعانيه وأغراضه و[على] القصيدة العربيَّة وطريقة بنائها، وغير ذلك من أغراض النَّقد وقضاياه المثارة في ذلك العصر»[3] من مثل نقد الصَّنعة اللغويَّة والبيانيَّة ... وغيرهما.

– هوامش:

(1) محمود الأطرش: النَّقد الأدبي عند الجاحظ ص 53.

(2) على: في الأصل حول، وكذلك التَّالية المحصورة في حاضنتين.

(3) محمود الأطرش: النَّقد الأدبي عند الجاحظ ص 53.

* باحث وتربوي من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب.

والحقُّ أَنَّ هذا الاتِّجاه لم يكن حديث النَّشأة وغرّها وإنَّما هو قديم قديم الشِّعر وليس أَدلَّ على ذلك من الآراء والمواقف النَّقديَّة التي وصلتنا عن كلِّ مرحلة من مراحل الشِّعر منذ نشأته، ومثل هذا ما نستطيع تلمُّسه على نحو بسيط وواضح إلى حدٍّ ما في أَراء وأَحكام **النَّابغة الذبياني وعمر بن الخطَّاب وابن أَبي عتيق وجرير** وغيرهم كثير.

ومع تبلور الرُّؤى النَّقديَّة للشعراء ونقاد الشِّعر أَخذت تتحدَّد المطامح والمطالب حيث تركَّزت في طبائع النَّقد ووظائفه فكان من أَبرز موضوعات النَّقد الصُّورة الشِّعريَّة أَو الصُّورة الجماليَّة وبراعة الشَّاعر في التَّصوير ومن هذا الباب كانت المقارنات بين الشُّعراء، والتَّقديم والتَّأخير بينهم ومن ذلك فقد رأى **ابن سلام** أَنَّ **امرء القيس** « أَحسن طبقته تشبيهاً، وأَحسن الإسلاميين تشبيهاً **ذو الرمَّة** »[1].وللأسباب ذاتها ذهب **أَبو عمرو بن العلاء** إلى القول بَأَنَّه قد «افتُتِح الشِّعر **بامرئ القيس** وخُتِم **بذي الرمَّة**»[2].

ولم يتوقَّف الأَمر عند شاعريَّة الشَّاعر وقدرته على اقتناص الصُّور الجماليَّة وبراعة سكبها في القوالب الشِّعريَّة بل تعدَّى ذلك إلى نقد أَساليب الصِّياغة اللغويَّة، من حسن انتقاء الأَلفاظ والتَّراكيب إلى حسن نظم الأَفكار ومدى الأَصالة والجدّة في ذلك، وبمثل هذا المعنى كان ردُّ **بشَّارُ بن برد** على من سأله عن سبب تقدُّمه على أَهل عصره وتفوُّقه عليهم في «حسن معاني الشِّعر وتهذيب أَلفاظه»[3]، إذ قال:

«لأَنِّي لم أَقبل كلَّ ما تورده علي قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التَّشبيهات فسرت إليها بفكر جيد وغريزة قويَّة، فأَحكمت بسرها، وانتقيت حرَّها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت عن متكلفها»[4].

إنَّ **الجاحظ** بوصفه ابن بيئته وعصره وثقافة هذه البيئة وهذا العصر فقد كان فكره حصيلة جماع الموقف الفكري والتَّاريخي للحضارة العربيَّة الإسلاميَّة حتَّى مرحلته التَّاريخيَّة، وقد تجلَّى ذلك واضحاً في مرويَّاته وأَخباره الَّتي أَكثر فيها من آراء ومواقف سابقيه ومعاصريه من المفكرين والنُّقاد والشُّعراء والأُدباء واللغويين الذين استوعب ثقافتهم ومواقفهم وحاول الارتقاء بها وتجاوزها، وعلى العموم يمكننا الحديث عن النَّقد الأَدبي والجمالي عند **الجاحظ**، انطلاقاً من هذا الموقف، ووفق مجموعةٍ من نقاط أَو محاور الارتكاز، هي التَّالية:

نقد الصنعة البيانية

لعلَّ أَبرز اهتماماًت **أَبي عثمان الجاحظ** هي التي انصبت على علم البيان الذي يستحقُّ أَن يعدَّ مؤسسه الأَوَّل والأَهم، ولا غرابة إذ ذاك إذا علمنا أَنَّ من أَشهر كتبه وأَهمِّها كتابه المسمَّى **البيان والتَّبيين** الذي حشد فيه مقومات هذا العلم وأُسسه وأَبوابه وضروبه التي رآها هو والتي قالها غيره من سابقيه ومعاصريه من البلغاء والنقاد والشعراء ... غير متوقِّفٍ عند العرب وحدهم بل تعدى ذلك

ليتناول ثقافات الشُّعوب الأُخرى في هذا الميدان.

صحيحٌ أَنَّ مفكّرنا لم يعلن نهاية تحديد مصطلحات هذا العلم على يديه، ولم يستطع الوصول إلى التَّحديد الدَّقيق لها، وليس هذا بالعيب أَو الشَّائن لارتباطه بالشُّروط التَّاريخيَّة للمرحلة الفكريَّة التي عاش فيها، إلاَّ أَنَّنا لا نستطيع البتة إنكار أَنَّه صاحب الفضل الأَبرز والأَهمّ في إشاعة هذا العلم ومصطلحاته بما أَحدث ثورة فكريَّة على هذا الصَّعيد، في الفكر النَّقدي الأَدبي العربي القديم وحتَّى مراحل متأخرة جدًّا من هذا التَّاريخ.

معنى البيان

تكرر مصطلح البيان مرات عديدة في كتابات **الجاحظ** ولكنَّه لم يعط هذا المصطلح دلالة واحدةً محددة في تعريف منطقي جامع مانع فالبيان كما يقول: «اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشف لك عن قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضَّمير، حتَّى يفضي السَّامع إلى حقيقته، ويهجمَ على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أَي جنسٍ كان الدَّليل، لأَنَّ مدار الأَمر والغاية التي إليها يجري القائل والسَّامع، إنَّما هو الفهم والإفهام، فأَنَّى بلغت الإفهام وأَوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الوضع»[5]. ويتكرَّر هذا المعنى للبيان مرَّة أُخرى في قوله: «وقال الله تبارك وتعالى: (وما أَرسلنا من رسولٍ إلاَّ بلسان قومه ليبين لهم)، لأَنَّ مدار الأَمر على البيان والتَّبيين، وعلى الإفهام والتَّفهم»[6].

ولكنَّه قصد بالبيان في موضع آخر المقدرةَ على الخطابة وحسن تأليف الكلام، مقابلاً ذلك مع العيّ فهو يقول: « البيان بصرٌ، والعي عمى، كما أَنَّ العلم بصرٌ والجهلُ عمى، والبيان من نتاج العلم، والعي من نتاج الجهل»[7]. كما استخدم البيان في مواضع كثيرةٍ بمعنى البلاغة[8]، وذهب في مواضع أُخرى إلى عدِّ البيان عنايةً بالصِّناعة الفنيَّة والجماليَّة، ومن ذلك كان حديثه عن البيان الحسن الجميل والبيان الرَّديء[9] وكذلك فقد قرن البيان بالإدراك والفهم ونقلهما إلى المتلقي شعراً أَو نثراً. مما يشير إلى أَنَّ **الجاحظ** قد استطاع «ربط البيان بالمعاني والأَفكار، وهذا يتقارب مع مدلول علم البيان اليوم، إنَّ بحوثه ترتبط بالمعاني وصورها في حين يتعلق علم البديع بالأَلفاظ وأَصواتها وما يدور حول الجناس والطِّباق والمقابلة وغيرها»[10].

وأَكثر ما أَثار اهتمام **الجاحظ** وانتباهه من الصُّور البيانيَّة هو المجاز الذي رأى أَنَّه استعمالُ الأَلفاظ في غير مواضعها، ونظراً لاتِّجاهٍ بعض من المفكرين والعلماء إلى إنكار هذه الصُّور المجازيَّ فقد اضطر مفكرنا إلى خوض معتركٍ عنيف معهم لتبيان وجهة نظره وموقفه فاتَّهمهم بالعجز والقصور عن الفهم فهو يقول مثلاً: «كالذي ذكره من زعم **ابن حائل** وناس من جهالة الصُّوفيَّة ممن ينكرون المجاز في القرآن، ويفسِّره بظاهر اللفظ: أَنَّ النَّحل أَنبياء الله لقوله عزَّ وجل: (وأَوحى ربك إلى النَّحل). وأَنَّ الحواريين أَنبياء الله لقوله تعالى: ((إذا أَوحيت للحواريين))[11]، ولكنَّه لم يقبل هذا الكلام على عواهنه ولم يقبل بعدم اتِّساقه مع منطق العقل الذي عدَّه إمامه فانبرى للردِّ على ذلك بسخريته المعهودة وقال:

«بل يجب أن تكون النَّحل كلَّها أنبياء الله لقوله عزَّ وجل: (وأوحى ربك إلى النَّحل) ولم يخص الملوك والأُمهات واليعاسيب بل أَطلق القول إطلاقاً ... وهكذا ترى القرآن قد أثار البحث في المجاز العربي، وفهم أسراره، وأَنَّهم كانوا يرونه مفخرةً للعرب لا يشاركهم فيها أَحدٌ سواهم»[12].

ومن الصُّور البيانيَّة التي عني بها التَّشبيه الذي أَفرد له في البيان والتبيين باباً كاملاً اسمه: **باب من الشعر فيه تشبيه الشَّيء بالشَّيء** ليكون التَّشبيه بهذا المعنى الربط بين شيئين بأداة رابطة هي أداة التَّشبيه. وتحدث عن الاستعارة أَيضاً وعرَّفها بأَنَّها تسمية الشيء باسم غيره إن حلَّ محله كجعلِ «المطر بكاء من السَّحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشَّيء باسم غيره إذا قام مقامه»[13]. وبذلك فقد أَعطى الكناية تعريفها الخاص ومدلوها الدقيق الذي ما زلنا نتعامل معه ذاته حتَّى الآن إذ قال: «إذا قالوا فلانٌ مقتصدٌ فتلك كنايةٌ عن البخل، وإذا قيل للعامل مستقصي فذلك كناية عن الجور»[14].

تعريفات البلاغة

إنَّ دور الجاحظ وأَثره في «نشأة البلاغة العربيَّة لا يحتاج إلى دليلٍ، حتَّى قال العلماء فيه: إنَّه أَوَّل رائدٍ للبيان العربي»[15]. وقبل أَن نعرض لرأيه في البلاغة وقوله فيها لا بدَّ أَن نعرض لبعض الآراء والتَّعريفات الَّتي جاء بها نقلاً عن غيره ممن عرَّفوا البلاغة عند الأُمم الأُخرى وفي الفكر العربي.

نقل مفكِّرنا عن سابقيه جملة من تعريفات البلاغة تراوحت معانيها بين الإيجاز ومعرفة الفرق بين الدال والمدلول والفصل من الوصل وحسن تقسيم الكلام ووضوح العبارة ... وغير ذلك، ومثل هذا ما نجده مثلا في قوله:

«قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل.

وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأَقسام، واختيار الكلام.

وقيل للرومي: ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة.

وقيل للهندي: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة»[16].

أما موقف **الجاحظ** الخاص من البلاغة، ولا ننسى أن نشير إلى أنَّ الآراء السابقة في البلاغة وتعريفاتها تشكل جزءاً من موقفه ورأيه فيها، فهو لا يكتفي بكونها وسيلة للإفهام، فهي عنده مقترنة بالخطابة أيضاً وفي ذلك يقول: «وكان يقول: إذا كان الخليفة بليغاً والسيد خطيباً فقد وصف الخليفة بالبلاغة في خطبه»[17] ومما قال ذلك أيضاً «كان **سهل بن هارون** شديد الإطناب في وصف **المأمون** بالبلاغة والجهارة، وبالحلاوة والفخامة، وجودة اللهجة والطلاوة»[18]، ومن الواضح ما في هذا القول من دلالة لمعنى البلاغة على الخطابة.

على أن موقف مفكرنا الواضح الوافي من البلاغة قد جاء في رسالته الوجيزة في البلاغة التي يحدد فيها معنى البلاغة برشاقة ووضوح فيقول: «البلاغة إصابة المعنى والقصد إلى الحجة مع الإيجاز،

ومعرفة الفصل من الوصل»[19]، ولكن **الجاحظ** لا ينجرف وراء سيل التعريفات التي تركز على الإيجاز والتكثيف وإيصال المعنى الكثير باللفظ القليل ... وهلم جرا من هذه التعريفات، فهو يرى أنه «ربما كان الإيجاز محموداً، والإكثار مذموماً، وربما رأيت الإكثار أحمد من الإيجاز، ولكل مذهب ووجه عند العاقل، ولكل مقام مقال، ولكل كلام جواب»[20].

وعلى العموم يمكننا القول إن البلاغة عند **الجاحظ** واسعة الطيف الدلالي فهي تشمل النثر والشعر والخطابة والفصاحة والبيان ... وإن حاول مفكرنا إعطاء كل مفهوم من هذه المفاهيم دلالته الخاصة، وتخصيصه بميدان مستقل عن غيره من الميادين الأخرى، ولكنه لم ينجح في ذلك تماماً، ولا يمكن أن نعيبه في ذلك لأنَّ وضعيته التاريخية، وراهينيته الفكرية لم تكن لتسمح له بذلك فهو من أوائل من حاولوا السير في هذا السبيل؛ سبيل تحديد مصطلحات علم الجمال الأدبي ومفاهيمه التي لم تكن معروفة من قبل، ولذلك يكفيه من الجهد شرف المحاولة، وليست محاولته بالقليلة القيمة والأهمية، فأول كل مركب صعب، والذي قدمه على غاية من الأهمية والمكانة لا يمكن إغفالها أبداً، حتى إننا ما زلنا نمتح من معينها، ونعيد قراءتها المرة تلو الأخرى.

ودليلنا على أنه حاول تخليص المصطلحات والمفاهيم اللغوية؛ أساس علم الجمال الأدبي من غوامض صلاتها وتداخلتها أكثر من واحد، فهو مثلاً رغم أنه جعل الفصاحة من معاني البلاغة إلا أنه أطنب في الحديث عن الفصاحة بوصفها مصطلحاً مستقلاً، والمراد به البعد عن العيوب اللفظية، وصحة نطق الحروف والألفاظ وخلوها من اللحن والشذوذ والأعجمية ... ومن ذلك قوله: «قال **معاوية** يوماً: من أفصح الناس؟ فقال قائل: قوم ارتفعوا عن لخلخانية الفرات، وتيامنوا عن كشكشة تميم، وتياسروا عن كسكسة مضر، وليست لهم غمغمة قضاعة، ولا طمطمانية حمير، قال: من هم؟ قال: قريش»[21]. وثمة غير ذلك كثير من الأمثلة والشواهد التي تكشف عن محاولات **الجاحظ** الدؤوبة للوصول بالمصلح الجمالي الأدبي إلى أكثر ما يمكن من حدود الدقة والضبط.

نقد الصنعة اللغوية

يأتي نقد الصنعة اللغوية تتميماً لموقف **الجاحظ** من البيان والفصاحة والبلاغة وآرائه فيها، ومحور ما تتناوله الصنعة اللغوية الألفاظ بكل صلاتها وعلاقاتها من حيث انتظامها فيما بينها وإفرادها وتركيبها وقدراتها على احتواء ما استخدمت لأجله أو حمله من المعاني إلى جانب جمالية وقعها من الترادف أو الانسجام بين اللفظ والمعنى، أو لنقل موسيقى اللفظ ومعناه. وقد تناول **الجاحظ** لتحقيق هذا الغرض جملة من الموضوعات المهمة منها على سبيل المثال: دلالات الألفاظ والصلة بين اللفظ والمعنى وغريب الألفاظ واللحن في القول وصلة الألفاظ مع بعضها بعضاً.

أما من حيث دلالات الألفاظ فقد قسمها إلى عدة أقسام يتناول أولها أماكنها في التراكيب اللغوية النثرية والنظمية وينبغي أن تكون الألفاظ مؤدية المعنى مبينة إياه كيما تكون واضحة الدلالة

لدى المتلقي ولذلك يقول: « على قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وافصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع»[22]. ولكل نوع من الكلام تراكيبه ولكل تركيب ألفاظه ولذلك يستحسن استخدام بعض الألفاظ في مواقع لا يستحسن فيه سواها ولا تستحسن في سواه وفي ذلك قوله: «قد يستخف الناس ألفاظاً ويستعملونها، وغيرها أحق بذلك منها، ألا ترى أن الله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الجون إلا في موضع العقاب أو في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر، والناس لا يذكرون السغب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة. وكذلك المطر لأنك لا تجد القرآن يلفظ به إلا في موضع الانتقام، والأمة وأكثر الخاصة لا يفصلون بين ذكر المطر وبين ذكر الغيث، و لفظ القرآن الذي عليه نزل أنه إذا ذكر الأبصار لم يقل الأسماع، وإذا ذكر سبع سماوات لم يقل الأرضين، ألا ترى أنه لا تجمع الأرض على أرضين، ولا السمع أسماعاً، والجاري على أفواه العامة غير ذلك، لا يتفقدون من الألفاظ ما هو أحق بالذكر وأولى بالاستعمال»[23].

يبدو من خلال هذا النص أيضاً كيف ينتقد **الجاحظ** تكاسل الناس وجهلهم في الاستعمالات اللغوية وتبيانه أهميَّة الاستخدام الصحيح الدقيق والبعد عن اللحن والخطأ. ومن الأبحاث المهمة التي تناولها مفكرنا وعني بها هي صلة الألفاظ بالمعاني والمفاضلة بينها، ويبدو أنه يميل إلى ترجيح قيمة الألفاظ على المعاني، بل لنقل بالمعنى الاصطلاحي المعاصر إنه يولي الأهمية والاهتمام للشكل على المضمون، ويمكن استنتاج ذلك من قوله الشهير الذي أثار نقمة المتعصبين للمضمون أو المعنى عليه وهو: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي،والقروي والبدوي»[24]. ويؤكد ذلك مرة أخرى في كتاب البيان والتبيين بقوله: «إن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، ومعتمدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة»[25]. ولكن نصرة **الجاحظ** للفظ على المعنى ليست مطلقة من غيرما قيد ولا شرط، فالمعاني مهمة، والمعاني المبذولة كما قال هي المعاني الشائعة المبتذلة بين الناس أما المعاني العقلية المجردة فهي وظيفة العقل المبدع الذي عليه أن يتخّير ويحسن التوظيف والتوصيف، ولعله يؤمن أصلاً أن المعاني التي يتعامل معها المبدع هي من محض الإلهام والإبداع ولذلك يقول: «شر البلغاء من هيأ رسم المعنى قبل أن يهيء المعنى، عشقاً لذلك اللفظ، وشغفاً بذلك الإسم، حتى صار يجر إليه المعنى جراً، ويلزقه به إلزاقاً. حتى كأن الله تعالى لم يخلق لذلك المعنى اسماً غيره، ومنعه الإفصاح عنه إلا به»[26].

ويتعرض مفكرنا للحن وينتقده بمختلف صنوفه وأشكاله، وقد أطلق **الجاحظ** اللحن على كل أنواع الخطأ في الكلام مهما كان نوعه ومصدره، سيان في ذلك ما أتى عن علل عضوية تفسد الأصوات وما كان متأتياً عن سوء استخدام اللفظ في موضعه وما كان بسبب خلل نحوي و غير ذلك من الأخطاء اللغوية. إيمانا منه بأن اللحن من الأخطار الكبرى التي تهدد سلاسة الطبع وأناقته، وتهدد بذلك الحياة الثقافية والفكرية والأدبية، ولذلك استعرض لنا كثيراً من نماذج انتقاد اللحن واستهجانه والتندر به، ومن ذلك قوله: «قال **عبد الملك بن مروان**: اللحن هجنة على الشريف ... واللحن في المنطق أقبح من آثار الجدري في

الوجه»[27]. ومن ذلك أيضاً قوله: «كان عند **عمر بن عبد العزيز** رجلان، **فجعلا يلحنان، فقال الحاجب: قوما فقد أوذيتما**»[28]. وعلى عادته في الكشف عن أسماء من ينتقدهم فقد ذكر لنا عدداً من البلغاء الذين اشتهروا باللحن وقرنهم بمن اشتهر ببلاغته ولم يلحن فقال: «ومن اللحانين البلغاء **خالد بن عبد الله القسري وخالد بن صفوان الأهتمي، وعيسى بن المدور ...** وأما **خالد بن الحارث، وبشر بن المفضل** الفقيهان فإنهما كانا لا يلحنان ...»[29].

ومن المسائل المهمة التي وقف عندها **الجاحظ** وانتقدها هي استخدام الألفاظ الغريبة التي كان لبعضها زمنها ولم يعد لها مكان في مرحلته ولا استخدام، وبعضها الآخر غريب مستهجن لا يستحب استخدامه ويحمد وهي في الأصل غريبة عن السابقين ذاتهم، وبعض هذه المفردات واختراع قرائح بعض المتحذلقين الذين يميلون إلى ابتداع الألفاظ الغريبة التي لا معنى لها، ومن مثل هذا جنوح بعض الشعراء إلى التكلف في البحث هذه الألفاظ للتفاخر بسعة الاطلاع، وكل ذلك مما ينتقد **الجاحظ** وينفر منه ويدعو إلى محاربته لأنه يرفض إشاعة مثل هذه الألفاظ التي تسيء إلى الذوق وتفسد نقاءه، ولا سيما أن **الجاحظ** ذاته من أنصار الوضوح في التعبير وإيصال المعنى السليم، ولا تختلف طريقة انتقاده لهذا الميل والنزوع عن أساليبه في انتقاد غيرها من حيث النقد المباشر تارة والتهكمي تارة أخرى ... ومن مثل ذلك قوله: «قال **أبو الحسن**: وهاج **بأبي علقمة** الدم فأتوه بحجام. فقال للحجام: اشدد قصب الملازم، وأرهف ظبات المشارط، وأسرع الوضع، وعجل النزع، وليكن شرطك وخزاً، ومصك نهزاً، وتكرهن أبياً، ولا تردن آتياً. فوضع الحجام محاجمه في جونته ثم مضى. فحديث **أبي علقمة** فيه غريب، وفيه أنه لو كان حجاماً مرة ما زاد على ما قال، وليس في كلام **يحيى بن يعمر** شيءٌ من الدنيا إلا أنه غريب، وهو أيضاً من الغريب البغيض»[30]. و**الجاحظ** يرى أن اللجوء إلى الغريب من الألفاظ ليس إلا ضرباً من الإفلاس الفكري، لأن الذي يعدم المعاني ولا يعرف كيف يتعامل معها يضطر إلى اللجوء إلى الغوامض والمبهمات والمفردات الغريبة التي تغطي نقصه وعيبه، ومن ذلك ما وصف به أدب الزنادقة إذ قال: «والأصل في ذلك أن الزنادقة أصحاب ألفاظ في كتبهم، وأصحاب تهويل، لأنهم حين عدموا المعاني، ولم يمكن عندهم فيها طائل، مالوا إلى تكلف ما أخصر وأيسر وأوجز كثيراً»[31].

نقد الشعر

كما أن الشعر العربي لم يكن حديث النشأة في عصر **الجاحظ** كذلك فإن نقده لم يكن محدثاً ولم يكن مفكرنا أول من انتقد الشعر، وقد اختلفت معايير نقاد الشعر وأساليبهم، ولكن **الجاحظ** كان متميزاً بنقده فهو في ظننا كان ذواقاً للأدب، مأخوذاً بمواطن الجمال أكثر من غيره من النقاد، إلى جانب كونه أكثر موضوعيَّةً.

لقد نظر مفكرنا إلى الشعر بوصفه صورة من صور الحياة التي تتغير بتغير معطياتها، وتتجدد بتجدد مضامينها، ولذلك لا يجوز بحال من الأحوال النظر إلى الشعر نظرة جامدةٍ متحجرة تقف عند حدود أو معطيات معينة ثابتة، وإنما يجب التعامل معه في النقد انطلاقاً من نوافذ الحياة المعاصرة المفتوحة، ولذلك فإن من يدعي من الشعراء أو النقاد أن شاعراً قال حتى لم يترك شيئاً لغيره فإنه خائب الظن، خاسر الرهان، وفي ذلك يقول: «إذا سمعت الرجل يقول ما ترك الأول للآخر شيئاً، فاعلم أنه ما يريد أن يفلح»[32]. ولذلك فهو مع الأفضلية الزمانية للجديد على القديم، بمعنى أن الجدة تفرض ذاتها على المتلقي من حيث تقارب مضمونها وموضوعها الزمني للمتلقي، وعلى هذا الأساس مثلاً نجده يفضل شعر **ابي نواس** على شعر **المهلهل بن ربيعة** فيقول: «وأبيات **أبي نواس** على أنه مولد شاطر، أشعر من شعر **المهلهل** في اطراق الناس في مجلس كليب وهو قول:

عـــلى خبـــز إســـماعيل واقيـــة البخـــل
وقـــد حـــل في دار الأمـــان مـــن الأكل
ومـــا خبـــزه إلا كآوى يـــرى ابنهـــا
ولم تـــر آوى في الحـــزون ولا الســـهل
ومـــا خبـــزه إلا كعنقـــاء مغـــربٍ
تصـــور في ســـبط الملـــوك وفي المثـــل
يحـــدث عنـــه النـــاس مـــن غـــير رؤيـــة
ســـوى صـــورة مـــا إن تمـــر ولا تحـــلي
ومـــا خبـــزه إلا كليـــب بـــن وائـــل
ليـــالي يحمـــي عـــزه منبـــت البقـــل
وإذ هـــو لا يســـتب خصـــمان عنـــده
ولا القـــول مرفـــوع بجـــد ولا هـــزل
فـــإن خبـــز إســـماعيل حـــل بـــه الـــذي
أصـــاب كليبـــاً لم يكـــن ذاك عـــن بـــذل

والقصيدة هذه أحتشم منها ولا أطلب الخصومة فيها، إذ عامة العرب والأعراب، والبدو والحضر، من سائر العرب، أشعر من شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة، وليس ذلك بواجب لهم فيما قالوا»[33].

إن موقف **الجاحظ** هذا موقف من الحداثة الشعرية، ويبدو أنه من أنصارها الأشداء، والمدافعين عنها بقوة، ومما يؤكد ذلك قوله: «قد رأيت أناساً منهم يبهرجون أشعار المولدين، ويستسقطون من

رواها، ولم أر في ذلك قط إلا في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان»[34].

وهذا الموقف الحداثوي من **الجاحظ** قريب الشبه من مواقف أنصار الحداثة الشعرية المعاصرة من حيث وجه الشدة والعنف الفكري في التعامل مع الخصوم الذين هم في نظري الفريقين عاجزين عن فهم الشعر المحدث وقاصرين عن التعامل معه، ومهما يكن من أمر فإن قول **الجاحظ** يقرر حقيقة، وهي أن الجيد جيد في كل زمان ولا علاقة له بتوليد أو تجديد «فالبصير يعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمن كان»، وهذا يعني أن ثمة كوى معينة أو معايير محددة يجب أن ننظر من خلالها لدى تقويمنا شعر ما، وتتمثل هذه المعايير بمعايير الجمال التي سبق الكلام فيها في الفصل السابق، وانطلاقاً من موقفه الحداثوي، والنقدي، والجمالي، هذا نجده يعلي من شأن أشعار **أبي نواس وبشار بن برد** على أشعار غيرهما من المحدثين، ومن القدماء، ومما قاله في شعر **بشار بن برد** مثلاً «وما ينبغي **لبشار** أن يناظر **حماداً** من جهة الشعر، وما يتعلق بالشعر، لأن **حماداً** في الحضيض، و**بشار** مع العيوق، وليس في الأرض مولد قروي يعد شعر في المحدث إلا و**بشار** أشعر منه»[35]. ومما قاله في شعر **ابي نواس**: «وإن تأملت شعره فضلته، إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعر، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل»[36].

ومن المسائل المهمة التي تعرض لها **الجاحظ** في نقد الشعر مسألة السرقة ومسألة النحل، الأمران اللذان شغلا المفكرين والنقاد في تلك الفترة، وفي الفترات اللاحقة.

لقد كان **الجاحظ** موضوعيا إلى حد كبير في تناول هاتين المسألتين، ففي السرقات الشعرية كان رأيه أن السرقة تحصل عند اتكال الشاعر على الآخرين في أخذ معانيهم التي طرقوها والاحتيال عليها في تطويعها لأغراضهم الجديدة بالتكلف؛ التكلف الذي يمقته **الجاحظ** كثيراً ويحاربه، ويدعو بكل ما استطاع من جهد إلى التخلص منه، والسبب في ذلك يرجع في اعتقاده إلى فقر الشاعر وعجزه عن الابتكار والتجديد، وخلق الصور الجديدة، ومن ذلك قوله:

«**ومتى اتكل صاحب البلاغة على الهوينا والوكالة على السرقة والاحتيال، ولم ينل طائلاً، وشق عليه النزوع، واستولى عليه الهوان واستهلكه سوء العادة، والوجه الضار أن يحفظ ألفاظاً بعينها من كتاب بعينه أو لفظ رجل، ثم يود أن يعد لتلك الألفاظ قسمها من كتاب المعاني، فهذا لا يكون إلا بخيلاً فقيراً، وحائفاً سروقاً، ولا يكون إلا مستكرهاً لألفاظه، متكلفاً لمعانيه، مضطرب التأليف، منقطع النظام**»[37].

والحق أن مسألة السرقة بمعناها الأكثر شمولاً مسألة عادية لأن الصورة البديعة تدعو اللاحقين إلى اقتفاء أثرها والنسج على منوالها، وهذا ما يشرحه بقوله: «لا يعلم في الأرض شاعر متقدم في تشبيه مصيب، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم. أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يعد لفظه فيسرق بعضه، أو يدعيه بأسره، فإنه لا بد أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحدٌ منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه، ولعله يجحد أنه سمع ذلك بذلك المعنى قط، وقال: إنه خطر على بالي من غير سماع كما خطر على بال الأوائل ...»[38]. ثم يعرض لنا كثيراً من المعاني المبتدعة التي تداولها الشعراء بالتكرار والقلب والتشبيه والمعارضة، وأمثله أخرى من المعاني التي انفرد بها أصحابها[39].

أما موقفه من النحل والتحريف فقد ذهب إلى أن التحريف أمر شائع ووارد لأن النسيان أمر وارد ولا بد لناقل الشعر من تكميل ما يرويه إن هو نسي شيئاً، وفي ذلك يقول: « قال **ذو الرمة لعيسى بن عمر**: أكتب شعري، فالكتاب أحب إلي من الحفظ، لأن الأعرابي ينسى الكلمة قد سهر في طلبها ليلته، فيضع في موضعها كلمة في وزنها، ثم ينشدها الناس. والكتاب لا ينسى، ولا يبدل كلاماً بكلام»[40].

في نهاية المقال يطيب لي أن أقول الجاحظ رجل العقل والجدل، ومن المهم أن يبقى اسم الجاحظ في الذاكرة، ومن المهم أن يلجأ إلى كتبه كل باحث، يريد أن يجمع بين الخطوات العلمية والأدبية والفكرية التي تمد الباحث والبحث بأشياء كثيرة من الروح والعقل والبلاغة والفصاحة.

ومن ألق حضارتنا وتراثنا الذي يرقد على رفوف المكتبات العربية والعالمية كان لكتب الجاحظ وما يزال أثر كبير في إثراء النثر العربي، وإدخال فنون جديدة إلى الآداب والعلوم مما ساعد على تطور فن الكتابة في الذخائر الإبداعية التي لا زال يزدهي بها تراثنا العربي.

هوامش

(1) ابن سلام: طبقات فحول الشُّعراء تحقيق؛ محمود محمد شاكر دار المعارف/ دار النَّهضة العربيَّة القاهرة/ بيروت 1968م ص46.
(2) الجاحظ: البيان التَّبيين دار الفكر للجميع د.م 1968م ج4 84.
(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشِّعر دار الجيل بيروت ط4 1972م ج2 ص239.
(4) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشِّعر ج2 ص239.
(5) الجاحظ: البيان والتَّبيين 1968م ج1 ص55.
(6) الجاحظ: البيان والتَّبيين 1968م ج1 ص11.
(7) لجاحظ: البيان والتَّبيين 1968م ج1 ص56.
(8) لجاحظ: البيان والتَّبيين 1968م ج3 ص7، 49.
(9) الجاحظ: البيان والتَّبيين 1968م ص 55 . 63.
(10) محمود الأطرش: النَّقد الأدبي عند الجاحظ ص 210.
(11) الجاحظ: الحيوان الشَّركة اللبنانيَّة ج5 ص 183.
(12) انظر تفاصيل المناقشة في: الجاحظ: الحيوان الشَّركة اللبنانيَّة ج5 ص 183.230.
(13) الجاحظ: البيان والتبيين 1968م ج2 ص106. 107.
(14) الجاحظ: البيان والتبيين لجنة التأليف والترجمة ج1 ص93.
(15) محمد رمضان الجربي: ابن قتيبة ومقاييسه البلاغيَّة والأدبيَّة والنَّقديَّة المنشأة العامَّة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان طرابلس/ليبيا . 1984م ص73.
(16) الجاحظ: البيان والتبيين 1968م ج1 ص70.69.
(17) الجاحظ: البيان والتبيين ج1 ص65.
(18) الجاحظ: البيان والتبيين ج1 ص66.
(19) الجاحظ: البلاغة والإيجاز الرسائل الأدبية ص295.
(20) الجاحظ: البلاغة والإيجاز الرسائل الأدبية ص295. 296.
(21) الجاحظ: البيان والتبيين 1968م ج3 ص127.
(22) الجاحظ: البيان والتبيين ج1 ص75.
(23) الجاحظ: البيان والتبيين ج1 ص20.
(24) الجاحظ: الحيوان ج3 ص131 132.
(25) الجاحظ: البيان والتبيين ج1 ص76.
(26) الجاحظ: المعلمين الرسائل الأدبية ص206.
(27) الجاحظ: البيان والتبيين ج2 ص170.
(28) الجاحظ: البيان والتبيين ج2 ص170.
(29) الجاحظ: البيان والتبيين ج2 ص 173 175.
(30) الجاحظ: البيان والتبيين ج1 ص380.
(31) الجاحظ: الحيوان ج2 ص538.
(32) محمد كرد علي: الجاحظ؛ ضمن أمراء البيان القاهرة 1937م ج2 ص 403.
(33) الجاحظ: الحيوان ج3 ص129.
(34) الجاحظ: الحيوان ج3 ص130.
(35) الجاحظ: الحيوان ج4 ص167.
(36) الجاحظ: الحيوان ج2 ص27.
(37) محمد كرد علي: أمراء البيان ج2 ص375.
(38) الجاحظ : الحيوان ج1 ص645.
(39) انظر بعض نماذج ذلك على سبيل المثال في: البيان والتبيين ج3 ص326، والحيوان ج3 ص442،443، وج6 ص506.
(40) الجاحظ: الحيوان ج1 ص35.

نشأة قصيدة النثر في الشعرية الفرنسية الحديثة

قراءة في التشكّل البنيوي والوجودي عند الشعراء الرواد

أ. د. حبيب بوهرور *

مضت قصيدة النثر الفرنسية منذ نشأتها هاربة من «الشعر»إلى «النثر»، ومن التراكيب البلاغية والقيم الدلالية المسطّرة، إلى مرونة الفكرة الشعرية التي يخلقها لها النثر جراء إغنائه للشاعرية ببضع صيغ لا يمكن قبولها بسهولة في نظم الشعر الكلاسيكي. فقد وُلدت قصيدة النثر في فرنسا من رغبة في التحرّر والانعتاق، ومن تمرّد على التقاليد المسماة «شعرية»و«عروضية»، وعلى تقاليد اللغة، وأضحى الهدف المرجو هو إبعاد الشعر عن فن نظم الشعر كلاسيكيا، والبحث عن إيقاع نثري تستمد منه قصيدة النثر نتائج شعرية جديدة ومختلفة تماماً عن المألوف والسائد في الشعرية الفرنسية، لأن النثر كما هو معلوم، على نقيض الشعر يمقت القوالب الجاهزة تماماً، ويرفض الإيقاعات المفروضة مسبقاً....

عمل الشاعر الفرنسي الكلاسيكي دائما، على إعادة رسم البنية التشكيلية المنتظمة والرؤية العقلانية التقليدية، عن طريق المقاطع الشعرية النظامية والبناءات الدورية، فلا يتعدى إلى أطر أو أهداف أو إجراءات أخرى غير أطر تشكيل الشعر شعرا. في حين أرى أن الشاعر النثري هو شاعر يرتقي دوماً إلى مستوى الخطيئة الشعرية، سمته التمرّد على كيان الأشياء وقوانين اللغة ودلالات الأفكار، رغبة منه في صياغة حلمه الأزلي من خلال تشابك الحواس مع الرؤى الداخلية والتموجّات النفسية بحثا عن «قصيدة الإشراق».[1]*

هوامش

(1). قصيدة الإشراق، تعبير للشاعر الفرنسي هنري جيون ويقصد بها قصيدة النثر، وقد وظّف هذه التسمية في مقالته الموسومة بـ«قصيدة الإشراق الفرنسية»، في المجلة الفرنسية الجديدة، عدد أوت 1912 ص 345 – 356

*Ghéon ،Henri. Nouvelle Revue Française, Août 1912 p345-356

* أستاذ نظريات النقد الحديث وتطبيقاتها جامعة الكويت.

في هذه الورقة البحثية، سنعرض أمام المتلقي لبدايات تشكل قصيدة النثر في الشعرية الفرنسية الحديثة في القرن التاسع عشر الميلادي، من خلال تجارب الشعراء الرواد الثلاثة، لويس برتران، شارل بودلير، أرتور رامبو، مع استحضار نماذج شعرية منتقاه بدقة وفق حركية التشكيل الفرادي عند هؤلاء الرواد، وقد سعينا إلى توفير الترجمة الدقيقة للنماذج المنتقاة مع الاحتفاظ بالنموذج في لغته الأم...

ألويزيوس برتران[1] Aloysius Bertrand:

يعتقد الكثير أن شارل بودلير هو رائد قصيدة النثر في الشعرية الغربية، فيؤرخون لأول قصائده النثرية بـ «قصائد ليلية» لعام 1857م، ولكن المتتّبع لتاريخ هذا الجنس الشعري المبتكر، يدرك أن شاعرا أخر غير بودلير هو الذي أسّس المعالم الأولى لقصيدة النثر؛ إنه الشاعر الفرنسي لويس برتران (Louis Bertrand) أو ألويزيوس برتران[2]*(Aloysius Bertrand) كما يحلو للناقدة والأديبة الفرنسية سوزان برنار تسميته. فقد ''كتب مجموعة شعرية واحدة بعنوان «جاسبير الليل»(Gaspard de La Nuit)، وكانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية، وقد لفتت هذه البداية الأنظار، وأحدثت الصدمة المتوقّعة لكل بداية مغامرة، وفرضت نفسها على الحضور الشعري تدريجيا، وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر بودلير بقصائدها، وأُعجب بتلك المحاولة التي كانت تمثل نقطة انطلاق للاتجاه الجديد، تماماً كما فعل من جاء بعد بودلير من الشعراء الكبار، أمثال رامبو، وملارميه ولوتريامون «[3](1)

وقد خصّته سوزان برنار بمبحث الريادة والسبق، في مدخل الجزء الأول من كتابها ''قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ''واعتبرته الرائد الأول لقصيدة النثر دون منازع، تقول:» في نهاية عام 1828م، أو بداية عام 1829م شهد «سانت بوف»[4]**وأصدقاؤه، ذات يوم، ظهور شاب طويل نحيف، عمره واحد وعشرون عاما له سحنة ساخرة ولطيفة ومظهر خجول، وأقرب إلى البدائية، هذا الزائر الغريب الذي ظهر-كما يعتقدون-من إحدى حكايات «هوفمان» الشعبية (Hoffmann)، لم يكن سوى «لويس برتران» الذي وصل لتوّه من مسقط رأسه «ديجون». هكذا كان أول ظهور في النادي الرومانتيكي لمن أبدع لتوه قصيدة النثر، ظهور باهت يتلوه مصير بائس. لقد سجل برتران نفسه على رأس هذه القائمة السوداء لملعوني قصيدة النثر التي سنشهد فيها عما قليل ظهور أسماء أكبر (رامبو، لوتريامون)، وقد عاقبهم القدر، فيما يبدو، لأنهم أرادوا الخروج عن طريق الكتابة المرسومة «[5](2)

كتب برتران مجموعة شعرية واحدة خلال حياته وذلك بين الفترة الممتدة بين 1828 و1841م تاريخ وفاته، لكن «كتابه»الأول والأخير الموسوم بـ : جاسبير الليل (Gaspard de La Nuit)لم ير النور إلاّ بعد وفاته، حيث أشرف على إصداره كل من «فكتور بافي»

و»دافيد دانغر» صديقان وفيان لم يدركا أنهما بتحقيق وصيته، يفتحان أفقا لم يحلم به الشعر من قبل، وذلك رغم أن الكتاب فشل فشلا تجاريا ذريعا وأهمله النقاد كليا، «ولاشك أن ألويزيوس برتران ما كان يستحق هذه المهانة،. .إنني أعتقد أن «جاسبار الليل» سيظل فصلا أبديا للتاريخ الأدبي وذلك لأن ثمة شعرا مكتوبا بالنثر يبدأ في «جاسبار «ولأن «برتران» هو المبدع الحقيقي لقصيدة النثر باعتبارها نوعاً أدبياً».[6][3]

وينقسم «جاسبار الليل «إلى ستة أجزاء (أو ستة كتب حسب بارنار) هي: المدرسة الفلمنكية، باريس القديمة، الليل وخطواته، الوقائع، إسبانيا وإيطاليا، وسيلفي، إضافة إلى بعض قصائد منفصلة مقتطفة من مذكرات المؤلف. ويتضمّن كل جزء أو كتاب مجموع قطع نثرية، كل قطعة مقسمة إلى أربع فقرات أو وحدات (شعرية) أو إلى خمس أو سبع، ويفصل بين الفقرة والأخرى أو الوحدة والأخرى بياض واسع وكأن كل فقرة مقطع شعري قائم بذاته، بل وكأن النص النثري هذا شعر، وهنا تكمن أهمية برتران في محاولة هدم القواعد الكلاسيكية للنثر والشعر وخلق نمط أدبي جديد ومبتكر يوحّد بين الجنسين، ويخلق أفقا للكتابة ما عرفه الأوّلون بهذه الجرأة في التشكيل، «ففي نثره يؤلف البياض وقفة صمت ناطقة نشعر وكأننا وسط أشباح المقاصد، والاحتمالات والأفكار غير المعبّر عنها، ففي طباق النص يتكوّن في ذهننا نص تحتاني غير مكتوب، وما أن نوحّد المكتوب بحبر أسود والمفترض بحبر أبيض، حتى يبرز المعنى العام مكملا للنص، هذا البياض الذي كان برتران مهوسا به سيطوره «مالارميه»[7]*تطويراً راديكالياً في قصيدته ''رمية نرد ''كأن يستوجب على القارئ أن يستقرئ كلّ جملة بنفسه مستضيئ بالبياض ليبصر الكل..»[8][4]

وتتضح فرادة التشكيل الشعري عند برتران في قدرته على إعادة صياغته الواقع المعيش، صياغة شعرية متميزة يُضَمّنها الحلم والرؤيا، ويشكّلها تشكيلا متميزا يكاد يرتقي إلى درجة الاختلاف المؤسّس للثورة، «والواقع أن تجديد برتران الكبير يكمن في محاولته أن يحُل فكرةً تقنيةً محددةً، وشكلا راسخا تماماً، محلّ فكرة الغنائية التلقائية التي تخلق الإيقاع بنفسها، بلا قواعد ولا منهج «[9][1]. ويتضح هذا بجلاء ووضوح في إعادة برتران قراءة كتاباته ومقالاته الصحفية في مرحلة ما من حياته ليبحث فيها عن اللحظة الشعرية الهاربة عبر الزمن، فيعيد تشكيل تلك اللحظة المبنية على وقائع حقيقية حدثت في زمن ما ومكان ما أيضاً.

وقد تعرضت سوزان برنار إلى إبراز قدرة الشاعر برتران التشكيلية من خلال عرضها لمثالين؛ الأول عبارة عن مقال نشره الشاعر بصفته صحفي في جريدة «لوسبكتاتور»والثاني عبارة عن تشكيل شعري جديد من حيث الصور المضمونية كما هو مألوف في ديوانه «جاسبار الليل»، وذلك على النحو التالي :»...ثمة مثال سيبين لنا كيف سيستعيد برتران ويصلح من مقال حول أحداث آتية، نُشر عام 1830م في لوسبكتاتور، وهي جريدة كانت تصدر في «ديجون» ليحوّله إلى قصيدة يدرجها في جاسبار، ونقطة الانطلاق هي دائما حلم

يقظة حول موضوع مستمد من الواقع، واقع اللحظة. والمقارنة الدقيقة بين النسختين من «أكتوبر «ستوضح لنا أن التقنية قد تغيرت في وقت تغيير مفهوم الموضوع نفسه ''[10](2).

النص الأول هو عبارة عن مقال «لبرتران» نشر في جريدة «لوسبكتاتور» الديجونية[11]* تحت عنوان «أكتوبر»، أما النص المقابل أو النص المولّد فهو يحمل العنوان نفسه أي «أكتوبر» أيضاً وقد نشر في مختلف طبعات ديوان[12]** «غاسبار الليل «.

أكتوبر

(مقال عام 1830)

لقد عاد السافواريون الصغار، وأصواتهم الشابة تقرع الآن صدى الصوت حينا كان السنونو يتبع الربيع، وهم يسبقون الشتاء، والمطر المتقطّع، الذي يضرب زجاج نوافذنا، وناقوس «سانت آن» الذي يرن في كآبة بالغة، والمتسولة التي تحرك رماد مدفأتها الصغيرة، والشبان المتعجلون المتدثرون بمعاطفهم، والفتاة العابرة التي ترتدي معطفها المبطن بالفراء، والعربة الثقيلة التي تهتز على ضربات سوط الحوذي، وأشجار كستناء متنزهاتها التي تتأوه، جرداء عارية، والريح التي تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة، وذلك الأفق الشاسع بلا لون، بلا أبعاد، الذي تستجديه، بلا جدوى النظرات العابسة من المتاريس، كل شيء يدعونا إلى أن نأوي إلى محباتنا الأسرية، ونضيق دائرة ملاهينا. ورغم هذا، فها هي ليالي السهر بجوار النار تجيء، السهرات المسرحية، عيد القديس مارتان ومشاعله، عيد الميلاد وشموعه المضيئة، رأس السنة وأوراق الزينة، الملوك، وحلوى الفول، الكرنفال وصولجان مهرجيه، وأخيراً عيد الفصح. عندئذ، سيكون قليل من الرماد قد مسح الملل عن جباهنا، وسوف يُحيي السافواريون الصغار من أعلى التل النجع الذي ولدوا فيه.[13](3)

أكتوبر

(نص من «جاسبار الليل»)

لقد عاد السافواريون الصغار، وصراخهم يستجوب الآن صدى حيّنا، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء.

أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يلطم أبواب منازلنا، ومطر متقطع يغمر زجاج النافذة المصدوم والريح تنثر أوراق «الدلب ''الميتة في الداخل المنزوي.

ها هي سهرات العائلة تأتي في عذوبة بالغة، عندما يكون الخارج كله جليداً، طبقات من الجليد والضباب، وعندما تزهر ورود الياقوت على المدفأة في جو الصالون الدافئ.

ها هو عيد القديس مارتان يأتي بمشاعله، وعيد الميلاد وشموعه، رأس السنة وألعابها الملوك وحبات فولهم، الكرنفال وصولجان مهرجيه.

وأخيراً، عيد الفصح، بتراتيل الصباح المرحة، عيد الفصح الذي تتلقى الفتيات فيه القربان الأبيض والبيض الأحمر!

عندئذ، سيكون بعض الرماد قد مسح عن جباهنا ملل أشهر الشتاء الستة، وسيُحيي السافواريون الصغار النجع الذي ولدوا فيه من أعلى التل.[14](1)

جاء النص الأول أي النص الصحفي نصا وصفيا تقريريا لواقع عيني محض، لم يتجاوز خلاله أطر التخييل البسيطة، بل اكتفى فقط بعرض الصور كما تتراءى لقارئ الجريدة، قبل غيره، كونه مقيدا بمهمة إعلامية إخبارية وصفية، حتى ولو لاحظنا إشعاع البعد الرومنتيكي بين سطور المقال، رغم خطابية الجمل الطويلة واسترسالها في الوصف الحسي المباشر.

أما النص الثاني فقد جاء أكثر إيحائية ابتعد خلالها برتران عن الأبعاد التصويرية الصحفية مثلما هو الأمر في النص الأول، فعمد إلى تقسيم النص إلى مقاطع هي في الأصل عبارة عن مشاهد ولوحات فنية رائعة، تجنب خلالها البحث عن الروابط اللغوية والدلالية التي طالما بحث عنها أثناء تشكيل المقال الصحفي الأول (النص الأول).

وتعلق برنار على مستوى الفرادة في التشكيل في النص الثاني عند برتران فتقول: «هاهنا، نرى إبداع برتران في الصميم وبراعته التقنية–التي ربما–لم تكن بلا أخطار، فإذا ما كان التقسيم إلى مقاطع يسمح بمنح القصيدة بناء أكثر دقة وتوازنا أفضل فلا نستطيع أن نمنع أنفسنا من اكتشاف ميكانيكية معينة في تكوين من هذا النمط، إذ يقطع النص بطريقة عشوائية إلى شرائح من نفس الأبعاد، ونشعر بقلق عندما نفكر أن نسقا كهذا يسمح لأي كاتب فقير الموهبة بالحصول على قصيدة انطلاقاً من مقال في الجريدة «.[15](2)

والدلالة التي يمكن أن نستخلصها من هذا المثال الرائد في عالم التشكيل المتفّرد هي أن البداية الجذرية رغم أهميتها، ورغم كل ما يأتي بعدها هو بعض وعودها الممكنة، تظل بداية مهما كانت درجة جذريتها، وأن قيمتها لا تكتمل إلا بتحقق وعودها، وأن تحقق هذه الوعود يغطي على البداية نفسها، وهذا ما حدث مع «برتران» الذي أصبح شبه نكرة في عالم قصيدة النثر رغم ريادته الموثّقة بنص مثل «جاسبار الليل»، ما كان يمكن لكل من بودلير أو رامبو أو غيرهما من الشعراء اللاحقين أن يمضوا أبعد من برتران لولا البداية التي ابتدأها والخطوة الجدرية الأولى التي خطاها.[16](3)

شارل بودلير[17]﴿ :

أَقْدَمَ بودلير على محاكاة «برتران»، ابتدأ من ديوانه الأول «أزهار الشر»1857م، ثم مجموعة قصائد نثرية أخرى أكثر جرأة في التشكيل والرؤيا هي مجموعته الموسومة بسأم باريس أو سوداوية باريس وبالفرنسية [18]Le Spleen de Paris**، بلغ عددها العشرين نشرت

في مجلة»لابراسLa presse»الباريسية عام1862م؛وهي اعتراف صريح بريادة صاحب «جاسبار الليل»في عالم قصيدة النثر ''فما فعله برتران بالنسبة لباريس القديمة وديجون العتيقة، يريد بودلير أن يفعله لباريس عصره، فالشعر الحديث لا يمكن أن يكون بالفعل إلا شعرا مَدِينيًا وصادرا عن مخالطة المدن الكبرى التي شهد القرن التاسع عشر تطورها المخيف وهو يتسارع»[19](1). فلقد بدأ بودلير بعد نشر هذه القصائد في محاولة لتدقيق اقتراحه الجمالي وتنفيذه من خلال محاكاة واقع المدينة في أهم ملامحها، التي تمثل معينا لا ينضب من النماذج والأحلام، لأن الحياة الباريسية حياة غنية بالموضوعات الشعرية الرائعة، «فمن أجل ترجمة حياة بشر القرن التاسع عشر وروحه في كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل سلس، ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات أحلام اليقظة وانتفاضات الوعي».[20](2)

إن تبني بودلير ومعه مجموعة الشعراء الرمزيين الذي اقتفوا أثره، وساروا على خطاه لنموذج قصيدة النثر وثورتهم على النمطية العروضية التقليدية المتمثلة في البحر السكندري، الذي ظل مسيطرا على الحركة الشعرية منذ عهد الرومان، ما هو إلا تعبير عن واقع فكري واجتماعي جديدين، ينطلق فيهما الشاعر من ذاته المبدعة الراغبة في التحديث نفورا من صلابته(الوزن والبحر)التي تُكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها، لقد ظهرت هذه الرغبة الجامحة في الهدم والتأسيس عند بودلير في رسالته إلى مدير تحرير جريدة (الصحافة La presse))يوم 26 أوت 1862م، والتي تصدرت فيما بعد كل طبعات ديوانه سأم باريس (سوداوية باريس) Le Spleen de Paris.

«صديقي العزيز،،،، أبعث إليك بعمل صغير يمكننا أن نقول، من دون أي إجحافٍ، لا رأس له ولا ذيل، بما أن كلَّ ما يحتوي عليه يُكوّن في الوقت ذاته، بالمناوبة وبالتبادل، رأساً وذيلاً. أتوسَّلُ إليك أن تقدّر كم هي مريحةٌ وعلى نحو مدهش هذه التركيبة؛ لك ولي وللقارئ. يمكننا أن نقطع أينما شئنا! أنا في هواجسي، وأنت في المخطوطة والقارئ في قراءته؛ لم أكبح جموح القارئ إزاء سياق لا مُنته لحَبكة غير ضرورية. اِنزعْ فَقرةً، وسَرَعان ما سينضم وبكل سهولة جزءاً هذه الفانتازيا المتلوّية. قطّعها أوصالاً عدة، ترى أنّ لكلَّ وِصلةٍ وجوداً مستقلاً. وعلى أمل أن تنبض بعض هذه الأوصال حياةً بما يكفي لتسلّيك وتسرّكَ، فإنّي أسمح لنفسي بإهدائك الأفعى بأكملها. أريد أن أهمسَ لك بهذا الاعترافِ الصغيرِ. بعد تصفُّح كتابِ ألويزيوس برتران Gaspard de la nuit للمرّة العشرين على الأقل (كتاب تعرفه أنت وأنا وشلّة من الأصدقاء يمكن بكل تأكيد أن يُعتبرَ مشهوراً) جاءتني فكرةُ محاولةِ شيءٍ مماثلٍ، وتطبيق الطريقةِ التي استخدمَها في رسم الحياة القديمة العجيب الطرافة، على وصف الحياة الحديثة، أو بالأحرى حياةٍ حديثةٍ محدَّدة وأكثرَ تجريداً. مَن مِنّا لم يحلمْ، في أيّام الطموح، بمعجزةِ نثرٍ شعري، موسيقى من دونَ إيقاع أو قافيةٍ، فيه ما يكفي من المرونة والتقطّعِ حتّى يتكيّفَ مع

حركاتِ النفس الغنائيّة، وتموّجات أحلام اليقظةِ، وانتفاضات الوعي. وُلدَ هذا المثالُ المستبدُّ الذهنِ، خصوصاً من الاختلاف إلى المدن الضّخمةِ ومن تقاطعِ علاقاتها التي لا تُحصى. وأنت، يا صديقي العزيزَ، ألم تحاولْ ترجمة صرخةِ الزجّاج الحادّة إلى أغنيةٍ، والتعبيرَ عن كلِّ الإيحاءات المحزنةِ التي تُرسلُها هذه الصرخةُ إلى السطوحِ عبرَ ضباباتِ الشارع العليا. لكنني أخشى أنّ غيرتي لم تجلب لي الحظّ، فسرعان ما بدأتُ بالعمل حتّى أدركت أني لست فقط في غاية البعد عن نموذجي الغامض والماهر الذي اقتديتُ به، بل كذلك طفقت أُؤلّف شيئاً (إن كان في إمكاننا تسمية هذا «شيئاً») في غاية الاختلاف.

مع مودّتي وإخلاصي شارل بودلير»[21](1)

أما النص الأصلي، فقد جاء فيه:

»Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser , j'ose vous dédier le serpent tout entier.

J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant ,pour la vingtième fois au moins ,le fameux Gaspard de la Nuit , d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis ,n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie mo-

derne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une chanson le cri strident du Vitrier, et d'exprimer dans

Une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ?

Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non-seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler quelque chose) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir juste ce qu'il a projeté de faire.

Votre bien affectionné, C.B.(1)[22]«

لقد كان بودلير يحلم بالنموذج الذي يؤسس- انطلاقاً منه- أبعادا شعرية وتعبيرية تثور على السائد وترفض المألوف المحتذى، فجاءت مجموعته ''سأم باريس»أو»سوداوية باريس» عبارة عن بداية تأسيس لشعر الحداثة، فإذا كانت ''أزهار الشر ''فتحت الطريق أمام الشعر الحديث فإن «سأم باريس»(قصائد نثرية صغيرة) هو تجسيد شكلاني ورؤيوي للحداثة بمفهومها البودليري.

يقول بودلير في قصيدة «الغريب»:

قل، أيها الإنسانُ اللغز، من تحب أكثر؟ أباك، أمّك، أختك، أو أخاك؟

لا أب لي ولا أم، لا أخت ولا أخ

أصدقاؤك؟

ها أنت تستخدم قولا بقي معناه مجهولا لدى حتّى اليوم

وطنك؟

إني أجهل في أي أرض يقع

الجمالُ؟

لأحبتهُ تلقائياW،

الذهب؟

أه من تحب إذن، يا أعجب الغرباء؟

أحب الغيوم...الغيوم التي تعبر...هناك...هناك...تلك الغيوم الساحرة![23](2)

«Qui aimes- tu le mieux, Homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?

Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.

Tes amis ?

Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.

Ta partie ?

J'ignore sous quelle latitude elle est située.

La beauté ?

Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

L'or ?

Je le hais comme vous haïssez Dieu.

Eh ! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?

J'aime les nuages … les nuages qui passent … là-bas … là-bas … les merveilleux nuages ! » (1)[24]

وفي قصيدة «المرآة «نقرأ له:

رجلٌ مرعبٌ دخل وأخذ ينظرُ في المرآة

«لماذا تنظر إلى نفسك في المرآة، وأنت لا تقدر أن ترى صورتك إلاّ متقززا؟!

فأجابني الرجلُ المرعب:

«إن الناس يا سيدي، بناء على مبادئ 1789 الخالدة متساوون في الحقوق، إذن، لي حقّ التمريّ، بلذة أو تقزز، فهذا أمرٌ ينظر فيه ضميري وحده «

باسم الحس السليم،

كنتُ على حقٍ، لكن من وجهة نظر القانون،

لم يكن هو على خطأ[25](2)

وجاء في النص الأصلي ما يلي:

Le miroir

Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.

« - Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez-vous y voir qu'avec déplaisir ? »

L'homme épouvantable me répond : « - Monsieur ، d'après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits ; donc je possède le droit de me mirer ; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience. »

Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison ; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort.(3)[26]

أما قصيدة ''أعراض الخراب «فقد توفرت على الرؤيا الفكرية العامة لقصيدة النثر سواء من حيث التشكيل الجملي المترابط ترابطا «ميتافيزيقيا «أومن حيث تنامي مستويات الحلم السردي داخل متن القصيدة ذاته، الأمر الذي عجّل بغموضه واقترابه من الحلم الهيروغليفي حسب تعبير بودلير نفسه[27]*، يقول:

أعراض الخراب. أبنيةٌ هائلة، الواحد فوق الآخر، شقق، غرف،

معابد، أروقة، سلالم، مصارين عوراء، مقصورات، فوانيس، ينابيع،

وتماثيل شقوق، تصدعات. رطوبة صادرة من خزان ماء يقع بالقرب

من السماء فكيف نحذر الناس، والأمم؟ لنحذر همسا أكثرهم

ذكاء في الأعالي.

متاهة، لم أستطع أبدا الخروج، أسكن دائما في مبنى سينهار، مبنى

صنعه مرضى خفي. أخمن داخلي لأسلّي نفسي، بما إذا كانت الكتل

الهائلة من الحجارة، من الرخام، من التماثيل، من الجدران، التي ستتصادم بشكل تبادلي سيصيبها تلوث شديد من هذا الحشد من الأدمغة، من اللحم البشري والعظام الميتة المفتتة.[28](1)

لقد أراد بودلير أن يخلق شكلاً جديداً للشعر، وهو الشاعر الذي ظل ينادي بشاعريته حتى وهو يكتب النثر، فنص مثل «أعراض الخراب» قادر أن يطرح أمام القارئ المذهول بهذا التشكيل الغريب نوعا من الغنائية الحديثة لأنه استطاع أن يضمّنه كافة الأصداء وكل تنافرات الأصوات التي من شأنها أن تعطي النص النثري نبرة حديثة، إذ ''لم يكن بودلير –على أية حال–جاهلاً بمخاطر شعر النثر التي تعتبر–على نفس مستوى الفانتازيا في التصوير الزيتي –أكثر خطورة لأنها أكثر سهولة وانفتاحاً «.[29](2)

ويتمظهر التشكيل الشعري الجديد عند بودلير في قدرته على صياغة القصيدة الشعرية من الأبعاد النثرية الكلاسيكية التي تعد الجملة الخطابية العادية ركيزتها الأساسية، فإذا كانت الجملة داخل بناء القصيدة هي عبارة عن وحدة شعورية مستقلة بذاتها، ومتعدية إلى غيرها من الجمل الشعرية الأخرى في الوقت نفسه، فإن بودلير قد لاحظ أنها يجب أن تولّد –لدى القارئ–مستوًى داخليا من التوافق النفسي والشعوري الذي نشأت لأجله القصيدة ذاتها، لهذا أضحت فكرة بعث الإيقاع الموسيقي من النص النثري فكرة لا يقتصر تحقيقها على الحبكة في رص ّالكلمات جنبا إلى جنب، بل إن «مصطلح موسيقى الذي يستخدمه بودلير، لا يتعلق بموسيقى لفظية خالصة بل يتعلق –أيضاً–بخصائص إيحاء وخلق خاصة بالشعر، وهي خصائص تختلف تماماً عن الخصائص التعبيرية المطلوبة في النثر العادي بدون هذه الخصائص الشعرية، لن تستطيع اللغة أن تصبح تعويذة إيحائية، وحده بودلير وهو يتحرر من عبودية الإيقاع والقافية، يزمع تنويع طقوس هذه التعويذة بطريقة لا تربط الموسيقية الشعرية بوصفات شكلية خالصة، بل بخصائص أكثر داخلية وقدرة على إثارة انفعالات وإيحاءات أكثر تنوعا «.[30](3)

جان أرتور رامبو (1854م -1891م)[31]

يمكن اعتبار رامبو المنظّر الأوّل لقصيدة النثر، فقد انطلق في كتاباته حول قصيدة النثر من تجربة لويس برتران وشارل بودلير، فرأى أن المواقف النقدية التحديثية عند بودلير لم ترتق إلى مستوى الفرادة اللغوية المبتكرة والمتحرّرة كليا. ليس من المتطلبات المنطقية ومن القيود النحوية والعروضية فحسب، بل كذلك من التراكيب والصياغات التي تهبنا إياها جاهزة عاداتنا النحوية المتوارثة عن الأجيال.

لقد كتب رامبو»اشراقاته»[32]*وهي جوهر قصائده النثرية الخالدة فجاءت عبارة عن هدية أبدية إلى شعراء المستقبل المفتوح زمنيا، لكونها قصائد لا تقف عند الكلمة أو الصورة ولا تتمظهر من خلال البحث عن المعنى العام، وإنما هي تكمن في عدم ترابطها النفسي والسياقي

والدلالي معًا، في نظام مستتر يربط بين جمل النص، وهذا في تقديري هو اللغز الخلاّق والمتفردّ لقصيدة النثر، «ولقد استطاع رامبو أن يقترب أكثر فاكثر من خلق ذلك التوازن بين نثر جدّ مائع وجدّ نثري عند بودلير، وتناظرات جد شكلية ومصطنعة عند برتران، وأعطى قصيدة النثر المكثّفة والسريعة علامة نبلها الشعري، فقد شحنها بصور لم تطف بوهم شاعر سابق، جاعلا منها شظايا متطايرة من حمم المجهول فوق الصفحات مجازا مرسلا من سماء لغة جديدة لن تعود فيها القصيدة إيقاعا حديثا وإنما ستستبقه «[33](1).

ويتضح التنظير النقدي عند رامبو من خلال رسالته النقدية والفكرية الشهيرة «رسالة الرائي»[34]**التي كشف فيها النقاب عن مجموع قضايا فكرية شكّلت المنطق الفكري والإيديولوجي للأجيال اللاحقة، خاصة فيما يتعلق بمهمة الشاعر ودوره في الكشف والتخطي والرؤيا والبعث، كما يعدّ رامبو أول من تناول قضية الحداثة الشعرية في ضوء خلق عالم جديد ولغة جديدة تماماً، وهذا ما سأعرضه خلال المقتطفات الآتية من رسالته التنظيرية «رسالة الرائي»، وهي الرسالة التي أضحت بالنسبة للأجيال الركيزة النقدية الأولى حول «قصيدة النثر».

يقول أرتور رامبو في مقاطع متفرقة من رسالته المطولة:

«...كان العقل الكوني يلقي على الدوام أفكارَه بشكل طبيعي. كان الناس يجمعون بعض ثمار الدماغ هذه، فانطلاقاً منها يعملون ومنها يكتبون كتباً: وهكذا استمرت الأمور. ..الإنسان لا يشتغل، ذلك أنه لم يكن قد أستيقظ بعد، ولم يكن قد أوغل تماماً في الحلم الكبير. موظفون، وكتّاب: أما المؤلف، المبدع الشاعر، فهذا الإنسان لم يوجد قط! أول ما يدرسه الإنسان الذي يريد أن يكون شاعراً هو أن يعرف نفسه معرفةً كلّية؛ أن يبحث عن نفسه، يتفقدّها، يغويها، يتعلّمها.

...هناك أنانيون كثر يسمّون أنفسهم مؤلفين. آخرون ينتحلون تقدّمهم الفكري، ولكن المسألة هي أن نصنع النفس الوحش: كما يفعل الكومبراجيكوس.

...أقول إن على المرء أن يكون رائياً. عليه أن يجعل من نفسه رائياً. فالشاعر يجعل من نفسه رائياً عبر اختلال مدروس طويل هائل لكل الحواس. لكل أشكال الحب، الألم، الجنون. يبحث بنفسه، يستنفد كلّ السموم في نفسه ولا يحتفظ منها إلا بالجوهر. عذابٌ لا يوصف يحتاج فيه إلى كلّ الإيمان، إلى كل القوّة الخارقة، حيث يُصبح بين الجميع، المريض الأكبر، والمجرم الأكبر، والملعون الأكبر، والعليم الأسمى، لأنه يدرك المجهول، إذ إنه قد يثقّف نفسه الغنية من قبل أكثر من أيّ كان، لأنه يصل إلى المجهول، وقد جُنّ، وينتهي إلى ما يعمي بصيرته عن رؤاهُ، يكون قد رآها. فليمت في وثبته بالأشياء الخارقة التي لا اسم لها! فسوف يأتي عمّال آخرون سيبدؤون من الآفاق التي أذعن عندها الآخر. إذن، فالشاعر حقاً سارق النار. الإنسانية كلّها في عهدته،

حتّى الحيوان. عليه أن يجعل اكتشافاته، تُشم وتُحس وتُسمع. فإذا كان الشيء الذي أتى به من هناك له شكل، أعطى شكلاً، وإذا كان بلا شكل، أعطى اللاشكل. المسألة هي إيجاد لغة، وبما أن كل كلام فكرةٌ، فإن زمن اللغة الكونية آتٍ. فليس باستطاعة أحد عدا أكاديمي — أكثر موتاً من حيوان متحجر — أن ينجز قاموساً مكتملاً لأي لغة كانت، إن أتفق أن تشرع العقول الواهنة في التفكير بالحرف الأوّل للأبجدية، فسرعان ما يصيبها الجنون.

هذه اللغة ستكون خطاب الروح للروح، مستوفيةً كلّ شيء، العطور، الأصوات، الألوان، لغة فكرٍ يتشبّث بفكر ويسحبه. يحدد الشاعر كمية المجهول التي تنهض في زمنه، في النفس الكونية سيعطي أكثر من صيغة فكره، أكثر من كتابة مسيرته نحو التقدّم. فظاعة أصبحت قاعدة يتشربها الجميع. سيكون الشاعر حقّاً مضاعف التقدّم! سيكون هذا المستقبل مادياً، كما ترى. وهذه القصائد المليئة دوماً بالعدد والتناسق، سوف تُكتب لتبقى. وفي الواقع، إنّها ستكون شعراً إغريقياً، بشكل ما سيجد هذا الفن الخالد وظائفه، إذ أنّ الشعراء مواطنون. لن يكون الشعر إيقاع فعل، إنما سيستبقه. هؤلاء الشعراء سيولدون. وعندما تنتهي عبودية المرأة المطلقة، وحينما تكون المرأة قادرةً على أن تعيش لذاتها وبذاتها، وعندما تنال حرّيتها من الرجل–البغيض لحد الآن–سوف تكون شاعرةً هي الأخرى؟ ولسوف تكتشف المجهول، فهل تكون عوالمُ أفكارها مختلفةً عن عوالم أفكارنا؟ سوف تكتشف أشياء غريبة، لا يمكن سبر غورها، أشياء مرعبة وشهيّة، أشياء سوف نتبناها، سوف نفهمها.[35](1)

يتضح مما سبق أن منهج رامبو الفكري والأدبي هو الثورة والتمرد، الهدم والتأسيس، الرفض والخلق، ووسيلته في هذا كله هي الرؤيا؛ فالشاعر عنده إما أن يكون رائيا أولا يكون، مهمته استكشاف المجهول وإيجاد لغة ترفض الانصياع لطقوس النمط والتقليدية، ولا يستقيم هذا الأمر بالنسبة للشاعر إلا إذا عمل على تعطيل منهجي للحواس كلها، حتى يتمكن من الغوص في عالم الرؤيا وأفق المجهول، وعندما يعود إلى عالمنا يجعلنا نحسّ ونلمس ونسمع استكشافاته المصاغة في قالب فكري ولغوي جديد ومتميز من خلال منح الكلمات طاقاتها الإبداعية الدالّة، والغوص في المجهول لاستكشافه ونقله إلى المتلقي وإشراكه في الإحساس به؛ «فعلى الشاعر أن يستخدم –لترجمة رؤاه–طريقة أكثر مباشرة، من دون الانشغال بالتقاليد الأسلوبية، وإذا كان ما يأتي من هناك (عالم الرؤيا) يمتلك شكلا ؛فإنه يقدم شكلا، وإذا كان بلا شكل، فإنه يقدم اللاشكل. ويتعلق الأمر بالسعي إلى التفرد بأي ثمن، لكن بالعثور على الوسائل التي تسمح بنقل الرسالة التي تأتي بها من المجهول دون المساس بها، مهمة ميؤوس منها تقريباً، و»رامبو» يشعر بذلك جيدًا! فتخيلوا رجلا يزعم أن يجعل مجموعةً من عميان تشعر بما يرى، يجعلها «ترى». هذه هي المهمّة التي يضطلع بها الشاعر عندما يُحاول أن يعبّر عما لا يمكن التعبير عنه، أن يُسمي الأشياء التي لا تُسمى، جهدا سيواصله رامبو لحسابه على مرحلتين: أولا بأن يصبح رائيا ليصل إلى المجهول، ثم بإيجاد لغة لترجمة رؤاه.... »[36](2)

فهل توصل رامبو فعلا إلى رصد عوالم المجهول؟ هل استطاع اكتشاف المجرد بالرؤيا عبر أشعاره؟ خاصة في مجموعة قصائد النثر الصغيرة المعنونة بـ ''الإشراقات Les Illumina- tions» أين تتحقق قدرته على الخلق اللغوي والتوليد الدلالي، هل بقيت تنظيراته ومواقفه النقدية مجرّد هلوسات يثيرها الكحول والحشيش؟[37]*

تجسدت الرؤى التنظيرية لرامبو، في تقدير الناقدة سوزان برنار، من خلال مجموعته الشعرية «الاشراقات»(Les Illuminations) التي ضمت اثنين وأربعين قصيدة نثر تميزت بقصرها وخلوها من كل وزن أو قافية كلاسيكية، إضافة إلى دلالات العناوين المنتقاة بدقة، والتي تعبر عن الرغبة في خلق المفارقات اللغوية والرؤيوية التي نادى بها في «رسالة الرائي»، فنجد مثلا قصائد موسومة بـ: بعد الطوفان، صوفية، إلى عقلٍ، بربري، صحوة السُكرْ، طفولة، رحيل، متشردين مُدن...الخ. ولعل هذا يرجع إلى البحث الدائم عند رامبو عن منهج للرؤيا ووسيلة لإثارتها والارتقاء بها إلى المجهول بحثا عن لغة غير عادية للحظة غير عادية أيضاً ''إنه مثل الصوفي لدى خروجه من النشوة، على الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا توصف بالمعنى الدقيق للكلمة، أن يجعل الناس تشعر- من خلال استخدامه للكلمات اليومية- بحالات خارقة للقوانين الإنسانية، إنّ الكلمات تعوز الصوفيين كي يحكوا عن تجاربهم، فهم مجبرون على استخدام التقريبات والتشبيهات، مدركين أن الجوهري يظل دائما رغم هذا مستعصيا على التوصيل»[38](1). وهذه هي المشكلة التي طالما عانى منها المتصوفة والشعراء الراؤون، لأن الأمر في تقديري، لا يتعدى مستوى البحث عن وسيط لغوي يقربهم من الآخر وليس نقل المجهول والتجارب التي لا توصف إليه؛ فالشاعر الرائي يعمد دائما إلى رصد العلاقة بين الوصف المادي والمجهول، والوسيط الرؤيوي بينهما هو الإيحاء، لأن ''النجاحات الوحيدة التي يستطيع الشعراء أن يأملوا فيها هي التوصل-لاعن طريق الوصف-بل الإيحاء بالمجهول؛ تصبح القصيدة نوعا من الوسيط عبر الشعر ومن خلال الشعر في آن»[39](2). فالشاعر لا يملك من وسائل خطاب المتلقي إلاّ قدرته في رسم التداعيات الفكرية وبناء المتخيل من الصور عبر الهالة الشعرية التي تحيط بالكلمات، الأمر الذي يمكن القارئ من دخول عوالم المجهول، بل والبحث عنه في لغة الشاعر، حيث تتولد تلك العلاقة الضمنية بين قوة التخييل والتشكيل عند الرائي الشاعر، وبين القدرة على الاتحاد مع الرؤى المنتجة بالنسبة للقارئ. ويتضح هذا أكثر من خلال النثريات الإنجيلية الأولى لرامبو، والتي استلهمها من الكتاب المقدس، أين يحاول توريط القارئ في ''خطيئة «الشكّ في الدين من خلال التعليق على الإنجيل من جهة، وإعادة قراءة حياة المسيح من جهة أخرى. وهذا ما تؤكده ''سوزان برنار ''حينما تقول إن «هذه النثريات لها طابع مضاد للدين بشكل حاد، فلقد تمرّد رامبو على المسيحية بعنف، وتطيب له السخرية من المعجزات.»[40](3) ومما جاء في هذه النثريات ما يأتي:

كانت كلمة كئيبة،
كلمة المرأة عند النبع!
أنتم أنبياء، تعرفون ما فعلت...
سحب عيسى يده، وقام بحركة كبرياء
طفولية وأنثويه
هاهنا قام المسيح بأول فعل خطير [41][4]

أما «الإشراقات» فقد كتبها رامبو بناء على مواقف تنظيرية أساسية سبق وأن أشار إليها في «رسالة الرائي»، وهي:

أ – التشكيل الفوضوي والهدّام لبنية القصيدة.

ب – إعادة خلق العالم ضمن ثقافة الرائي.

ج – اللغة الشعرية أو لغة الرؤيا.

التشكيل الفوضوي والهدّام لبنية القصيدة:

يندهش المتلقي ويفاجئ عند قراءة «إشراقات ''رامبو، لأنه يدرك مباشرة ذلك الاختلاف الجوهري في لغة النثر عنده وعند مجايليه من الشعراء أومن سبقوه وخاضوا مجال كتابة الشعر بالنثر، فبودلير في (سأم باريسLe spleen de paris) اقترب أكثر فأكثر من الشعر النثري منه إلى قصيدة النثر، لأنه كتب القصيدة وحلمَ في نفس الوقت بخلق معجزة نثر شعري موسيقي، لكنه خال من القافية والعروض، أسلوبه قليل الليونة وقليل الترابط لكنه يسمح بالتكيّف مع حركات الروح الغنائية، ومع تموّجات الحلم، ومع رجفات الضمير.

من هنا يبدأ التشكيل الشعري عند رامبو يبحث عن التميز والتفّرد في شكل فوضوي هدّام لا يقبل التنميط، ولا يخضع للقواعد القديمة للعبة، فقد جاء الديوان في مظهره العام يفتقد إلى الترابط المنطقي بين قصائده على الأقل من حيث العنوان، ويرجع هذا، إلى الحياة الفوضوية، والشخصية المزاجية التي كان يعيشها رامبو في مراحل حياته الأولى (الشباب)، الأمر الذي انعكس على «عمله الشعري إلى حد رفض كلي لا يقف عند رفض القوانين الفنية المقبولة بشكل عام فحسبُ، بل يتعدى ذلك الي الترابط البسيط لكل ما قد يبدو تشكيلا، وذلك حقيقي أيضاً فيما يتعلق بتنظيم الديوان، وبالبنية المفتوحة، التي تكشف نزوعا نحو اللامحدّد لكل قصيدة، وهو النزوع نفسه الذي نجده في قَطْع الجُمل. هنا يكمن النصف الفوضوي والهدّام في عبقرية «رامبو» الذي يفجّر كل الأطر، بتأثير نزعة تحريرية إعجازية لتقدم إلى الأذهان آفاقا مجهولةً «[42][1].

ويكمن التعارض مع بودلير وغيره من حيث المجاهرة بالدعوة إلى رفض الشكل الجاهز والنمط الجاهز، والتقليد الموروّث إلى درجة القداسة، فبودلير لم يستطع التخلّص تماماً من نظرية اللاشكل أو الشكل الفوضوي الذي ينادي به رامبو، وأسّس له من خلال «إشراقات»، «لأن بودلير في «سأم باريس» وقبلها في «أزهار الشر» يمتلكُ خطًا عامًا، ويزعم أنه يكوّن لوحة للإنسان الحديث وللوجود الحديث، أما لدى رامبو فلا وجود للفكرة العامة، فإن وجدت فهي ضئيلة جدّا، ونفهم من ذلك أن»رامبو»لا يقترح حكاية حياته وتجاربه، ولا وصف مشاهد أو مدن حقيقية، ولا يفرض-أساسًا- وحدة ما على كتابه، إنه يظل في حالة تهيؤ لكل مصادر إلهاماته «[2].

من هنا وجد رامبو في قصيدة النثر الشكل المفتوح القادر على تحمّل الميزاجية التشكيلية والموضوعية للشاعر الرائي، الهارب من قيود ذاته، لهذا نجد قصائد الديوان تتجه نحو صياغة النثر الأكثر نثرية، إلى درجة التبسيط المقصود أحياناً في مثل قصيدة «جُمَلْ – Phrases»، أو ترتقي في شكل مدهش إلى مستويات النبوءة مثلما هو الحال في قصيدتي «طفولة – En-fance»، و»بعد الطوفانApres Le Déluge «.

ويرجع هذا، في نظر البعض وخاصة سوزان برنار، إلى أن رامبو كان قد كتب قصائده على مراحل وفي ظروف شديدة الاختلاف والتعقيد. ويتضح التشكيل الفوضوي من خلال اصطدام القارئ- على الأقل خلال تلك الفترة -بمجموع جمل ونصوص متنافرة لا يجمعها إلاّ عنوان واحد أو مشترك شُكلت على أساس دفقة شعورية فوضوية لا يسيطر عليها السياق المنطقي والدلالي، وإنما صيغت في قالب نثري هدّام ومتفرّد. ففي قصيدة «طفولة En-fance»التي تتوزع على خمسة مقاطع، لا ندرك ذلك التسلسل المنطقي بين أفكار المقاطع إلى درجة من التنافر يجعل من القصيدة بنية مغلقة على ذاتها، فلا تحيلنا إلى واقع خارج سلطة الرؤيا والإشعاع المدرك، يقول في المقطع الثالث منها:

في الغابة عصفور، يستوقفكم غناؤه ويجعلكم تحمرُّون خجلا.

هناك ساعة حائط لا تدق.

هناك مستنقع بِعُش دواب بيضاء.

هناك كاتدرائية تهبط وبحيرة تصعد.

هناك مركبة صغيرة مهجورة بين الأشجار القديمة المقطوعة.

هناك فرقة من الممثلين الصغار بأزيائهم.

هناك أخيراً عندما يشتدّ بنا الجوع والعطش، شخصٌ يطاردكمْ.[43][3]

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.

Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis

Il y a une troupe de petits comédiens en costumes

Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.(1)[44]

أول ما تلاحظه على أسطر المقاطع السبعة، هو غياب الرابط المنطقي بين الأفكار المتضمنة في الأسطر ذاتها، إلى درجة غياب التجاور الذي ترك مكانه للتنافر المقصود؛ لأن العقلية المعتادة على المنطق الكلاسيكي عادة ما تبحث في النص عن الرابط السياقي والمنطقي لتحقق الجمالية المرجوة، في حين نجد نصوص»رامبو»عبر إشراقاته، لا تُوفر هذه الخصيصة للقارئ عمدًا، لأنها تحثه على هدم المنطق والنظام واحتذاء السياق. وهو لا يقترح نهاية للقصيدة ذاتها ''إنه غالبا ما يتجنب كل ما يمكن أن يبدو كخاتمة بالمعنى المنطقي والفني، خاتمة يمكنها أن تجعل من القصيدة كُلاً مغلقًا، يحصر موضوعا شديد التحديد»[45](2).

ففي «حكاية- Conte» تعمل الجملة الأخيرة على إعادة بعث القصيدة في عوالم الممكن والمتخيّل، وتفتح آفاقا جديدة مختلفة تماماً عن الآفاق التي تأسست حول القصيدة الأصلية. يقول:

الموسيقى البارعة لا تفي برغبتنا [46](3)

La musique Savante manque à notre désire(4)[47]

– 1 قوله:Enfance 1أوفي طفولة

أي ملل، ساعة «الجسد العزيز «و»القلب العزيز ''! [48](5)

Quel ennui, l'heure du «cher corps » et «cher cœur » ! (6)[49]

-5 قوله:Enfance 5 وحتى في «طفولة

» لماذا كان يشحب مظهر النافذة في ركن القبة؟ [50](7)

Pourquoi une apparence de soupirail blêmirait-elle au coin de la voûte ?(8)[51]

من هنا تصبح الجملة الشعرية ذاتها داخل بناء القصيدة عند رامبو، جملة متحرّرة من سلطة

السياق ومن ضرورات التركيب ومقتضيات المنطق، لأن الشاعر لا يعيد رسم المعلوم المرئي، بل إنه يحيلنا نحو المجهول اللامرئي، وهذا من شأنه التعقيد الإرادي لقدرة المتلقي على البحث عن المعنى الجاهز في النص، لأنه لم يقم إلا بتعطيل سلطة الحواس كما حدّد ذلك في رسالة الرائي، فعلينا إذا «أن نمنح كلمة «فوضوية «-هنا- كل معناها الضمني على نحو ما سيفعل كُتاب الجيل الثاني من الرمزيين: لا رفض النظام القائم فحسب، بل أيضاً المطالبة بالفرد في مواجهة حالة من أشياء لا تحترم استقلاله الذاتي، وبذل الجهد لاستعادة الفرد لحقوقه سواء في المجال الاجتماعي أو المجال الأدبي...، الفوضوية الهدّامة ليست-إذن- إلا مرحلة أولى من مراحل إعادة تنظيم الكون الشعري، فالفوضى ليست إلا ضرورة انتقالية سابقة على إقامة نظام جديد...، إن رامبو بإثارته الفوضى في الكون وتفكيك القصيدة والجملة نفسها- إنما يقوم بفعل هدّام بالتأكيد- إزاء الشعر القديم، لكنه -خلال ذلك- يُقيم أسس شعر وشعرية جديدة. فثمة خلق في وقت الهدم نفسه. «[52]([1])

ب- إعادة خلق العالم ضمن ثقافة الرائي:

يبني رامبو عوالمه الشعرية انطلاقاً من اعتماده مبدأ الفوضى في أشعاره، فينطلق أولا من تفكيك عالمنا الحسّي العادي إلى عناصر مشوشة لا تربطها روابط منطقية، ولا تقيم علاقاتها أنساقٌ دلاليةٌ مألوفةٌ، ثم يصل وفق التشكيل الشاذ إلى رسم الرؤيا المتفردة لعالمه التركيبي المذهل. إن ما نقف عنده في اشراقات رامبو هو قدرته على رصد الحياة في مختلف تمظهراتها بشكل ثري وحيوي مذهل، يمهّد -لا محالة-لتفكيك هذه الحياة تفكيكا إجرائيا يعيد خلقه من جديد ضمن سلطة الرؤيا وقدرة الرائي على الخلق وإعادة التشكيل. «إن رامبو الفياض بالحيوية ينادي جميع أشكال الوجود، لا ينفي شيئاً ولا يختار شيئاً، إنه لا يبني بالإلغاء، بل بالترحيب بأكبر قدر من العناصر الممكنة، فيدعم هذه المؤثرات»[53]([2])، ويعيد بعثنا ضمن تشكيل غير عادي لعالم سبق وأن عمل على تفكيك عناصره، و ألاحظ أن «رامبو ''وفق هذا التفكيك يعمل لا على الهرب من الواقع، وإنما هدف إلى اقتناص الواقع في تعدديته، ومنح التحقيق الشعري لكل الممكنات داخل بناء القصيدة، هذا ما نلاحظه عند قراءة قصيدة مثل «مُدن-Villes» وهي القصيدة الرابعة عشر في ديوانه»إشراقات»والتي أنقلها باللغتين كما هي:

مـــدنُ

مدنٌ هي! هو ذا شعبٌ نُصبَت من أجله أليغينات الحلم [54]*ولبناناتُهُ هذه! أكواخٌ من كريستال ومن خشب تدرجُ على سكك وبَكْرات لا تُرى. فوهات البراكين القديمة المحاطة بعمالقة ونخيل نحاسي تهدر ميلوديّاً وسط اللهيب. عبر الأقنية المعلّقة فوق أكواخ الجبال، تضجُّ أعياد الحب. صيحاتُ قنص النواقيسِ عبرَ المعابر تعلو. أفواجُ من المنشدين المردة تهرعُ بأرديةٍ وبيارقَ وهّاجة كأنوار الذرى. ومِن فوق منصّاتٍ وسط المهاوي أكثر من رولان [55]** يبوّق

بسالتهُ. على المماشي الممتدة فوق الهاوية، وعلى سقوف الحانات، توقُّدُ السماء يزين الصواري بالأعلام. انهيار شعائر التأليه [56]*** يلتحق بالحقول الأكثر علوّاً حيث تهيم قنطورسات سيرافيّة بين الانهيارات الثلجية. وفوق مستوى غوارب الموج، بحر يُهيجُهُ ميلاد فينوس الأبدي، محمّلاً بأساطيل كورياليّة وغمغمة اللآلئ والمحار النفيس –يكفهرُّ البحر أحياناً بإيماضات قتّالة. على السفوح حصادات أزهار، ضخمة كأسلحتنا وكؤوسنا، يعلو خوارُها. مواكب جنيّات من «الماب»[57]**** في أثواب صهباء بلون الزعفران والعقيق، تصعدُ من الوهاد. هناك، في الأعلى، ترضع الغزلانُ وأقدامها في الشلال العوسج، من ثدي ديانا. باخوسيات[58]* الضواحي ينتحبن، والقمر يضطرم ويعوي. فينوس تدخل كهوف الحدّادين والنسّاك. أسراب النواقيس البلَدية تتغنى بأفكار الشعوب. مِن القصور المشيَدة بالعظام تنبثق موسيقى لم تُعرف من قبل. كلّ الأساطير تتكامل وفي البلْدات تتسارع الأيائل. جنّةُ العواصف تتهاوى. يرقص المتوحشون بلا كلال لعيد الليل. وثمّة ساعة. سرتُ فيها وسط الزحام في شارع ببغداد حيث كانت زُمرٌ تهزج بغبطة العمل الجديد، في نسيم مبهظ، سارحاً من دون أن أقدر على تفادي أشباح الجبال الخرافية، حيث تمَّ التلاقي. أيّة أذرع طيّبة، أيّةُ ساعة جميلة ستعيدُ إليَّ هذه المنطقة التي تجيء منها تؤماتي وأوهى حركاتي.[59](1)

VILLES

Ce sont des villes ! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve ! Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles.

Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux. Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. La chasse des carillons crie dans les gorges.

Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes.

Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure.

Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centauresses séraphiques évoluent parmi les avalanches.

Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques et de la rumeur des perles et des conques précieuses, la mer s'assombrit parfois avec des éclats mortels.

Sur les versants, des moissons de fleurs grandes comme nos armes et nos coupes, mugissent. Des cortèges de Mabs en robes rousses, opalines, montent des ravines.

Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs tètent Diane. Les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle. Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites. Des groupes de beffrois chantent les idées des peuples.

Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue. Toutes les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs. Le paradis des orages s'effondre. Les sauvages dansent sans cesse la Fête de la Nuit. Et, une heure, je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver. Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements ?(2)(60)

نلاحظ مباشرة أن بنية الحشد عند رامبو لا تعتمد الخطية التعاقبية في رسم صورة القصيدة، وهو على الأقل ما كان سائدًا إلى غاية مرحلة ألويزيوس برتران وشارل بودلير. ولكن ليس بالكثافة التراكمية التي نسجلها في القصيدة السابقة، حيث تتسارع الصور تسارعا تركيبيا تراكميا إلى درجة تصبح فيها القصيدة عبارة عن كتلة من الصورة الناطقة بخبرات الشاعر عبر مراحل حياته المختلفة، وربما هذا ما يعطي القصيدة أبعادا تأويليةً لا حصر لها، فالنص -الرامبوي-لا يبحث وفق هذا التراكم الصوّري أثناء إعادة تشكيل العالم وخلقه وبعثه من جديد، عن معادل موضوعي يمكن أن يقف عنده التأويل، بل على العكس تماماً إنه يشتت الأفكار ويدخلها عوالم الرؤيا ويورطنا في لعبة التشكيل والخلق من جديد. وهنا تتفوق، في تقديري، معجزة النثر الشعري على الشعر الغنائي الكلاسيكي المعهود، لأن جهد الخلق والتشكيل والتركيب عند رامبو لوقائع وأحداث بالغة التباعد زمنيا ومكانيا داخل نص

القصيدة، وإعطائها القدرة على التماسك من جديد بعدما كان قد فكّك صورها في الواقع المعيش، هو الإبداع بعينه، لكون الكثير من قراء أشعار»رامبو»خاصة «الإشراقات»، و»فصل في الجحيم»، من دون أن يعرجوا على قراءة «رسالة الرائي»، يعتقدون خطأ أن رامبو يدعوهم وفق نظرية الفوضى والتفكيك واكتشاف المجهول، إلى نبذ الواقع والارتماء في أحضان الحلم. إنه العكس تماماً «فآنية الشعر الرامباوي وهي كلمة تلائم في آن واحد، الاندغام الإعجازي الذي جعل شعره يستمر على مدى قرون كاملة، وإيجاز الرؤيا التي تتسم بالكثافة، والانخطاف. والواقع أن هذه الخصائص المتمثلة في الاختصار والكثافة والإيجاز هي ثوابت قصيدة النثر، إلى حد أنها وحدها تكفي تقريباً لتحديدها».[1]

ج - اللغة الشعرية أو لغة الرؤيا:

يرسم رامبو انطلاقاً من رسالته (رسالة الرائي) النموذج اللغوي المرحلي الواجب خلقه في إطار واقع لغوي أضحى لا يحقق غايات التمرّد الخلاق، والفوضى البناءة والرؤيا الحالمة، فيقول: «وبما أن كل كلام فكرة، فإن زمن اللغة الكونية آتٍ، فليس باستطاعة أحد عدا أكاديمي-أكثر موتا من حيوان متحجر-، أن ينجز قاموسا مكتملا لأي لغة كانت، إن اتفق أن تشرع العقول الواهنة في التفكير بالحرف الأول للأبجدية، فسرعان ما يصيبها الجنون. هذه اللغة ستكون خطاب الروح للروح، مستوفية كل شيء، العطور والأصوات، والألوان، ولغة فكر يتشبث بفكر ويسحبه، يحدّد الشاعر كمية المجهول التي تنهض في زمنه، في النفس الكونية، سيعطي أكثر من صيغة فكره، أكثر من كتابة مسيرته نحو التقدم. فظاعة أصبحت قاعدة يتشربها الجميع، سيكون الشاعر حقا مضاعف التقدم! سيكون هذا المستقبل مادياً كما ترى. وهذه القصائد مليئة دوماً بالعدد والتناسق، سوف تكتب لتبقى.»[61][2]

Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il faut être académicien, plus mort qu'un fossile, - pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie !

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps, dans l'âme universelle : il donnerait plus que la formule de sa pensée, que l'annotation de sa marche au Progrès ! Énormité devenant norme absorbée par tous, il

serait vraiment un multiplicateur de progrès !

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez. -Toujours pleins du Nombre et de l'Harmonie, les poèmes seront faits pour rester.[3])[62]

من هنا تتحدد مستويات التشكيل اللغوي عند رامبو في ديوانيه»الاشراقات» و»فصل في الجحيم»، انطلاقاً من بعث فاعلية التداعي الحرّ أثناء كتابة النص «الرامبوي». ولكن دون الوقوع في العشوائية والتلقائية المفرطة، فالمتصفح لنصوصه في إشراقات يجد الشاعر يحاول دائما توفير مستوى معينا من الجهد الفني في مرحلة التشكيل اللغوي الأولي، وهذا لا تعطيه بطبيعة الحال سلطة النظم الكلاسيكية، وإنما يجنبه الوقوع في التلقائية العشوائية الأمر الذي يعطيه القدرة على رصد وحدة منظور للموضوع، «إنه نسق من التركيب -إذن- يستخدمه رامبو بالطريقة الأكثر تركيبية «[63](1)حتى يتسنى له، كشاعر رائي خلق مستويات تعبير جديدة تخرق المألوف وتثور على المحتذى، وتؤسس لأنماط دلالية تبدو غريبة لدى الآخر، لأنه لم يألف هذا النمط من التشكيل الرؤيوي الخلاق.

لقد امتزجت لغة «الإشراقات»بين مستويات الملموس والمجرد فأضحى يمارس سلطة الخلق كشاعر له سلطات إلهية، إنه «يرينا مجردات في حالة حركة فكرة الطوفان التي استقرت، الصمت المتلاطم بشراسة، وأحياناً ما يضع الملموس والمجرّد على نفس المستوى كما لو أنهما حقيقة واحدة:

أيتها المياه والأحزان، تصاعدي واحملي الطَّوَافين، سماء العاصفة وآيات النشوة «[64](2)

يقول في قصيدة «بربري» Barbare»:

بربريّ

بعدَ الأيّام، الفُصولِ، الكائناتِ، والأقطارِ بوقتٍ طويل، رايةٌ من اللحم الدامي على حرير البحارِ والورود القطبيّة (إنّها غير موجودة).

بارئاً من عَجيج البطولات العتيق – الذي ما زال يهاجمُ القلبَ والرأس – بمنأى عن السفّاحين العتاق.

أَوه! رايةٌ من اللحم الدامي على حرير البحار والورود القطبيّة؛ (إنّها غير موجودة).

يا للذائذ!

مجامرُ تمطرُ زخّاتِ صقيعٍ أبيض – يا للذائذ! - تلك الحرائق في مطر الرّيح الماسيّة يقذفها قلبُ الأرض المتفحّم من أجلنا إلى الأبد – أيّها العالم!

(بعيداً عن التقهقرات القديمة والشُعَل القديمة التي يسمعها، التي يُحسّها الواحد)

مجامرُ وزَبد. موسيقى، تطوّحاتُ المهاوي واصطدام ذؤابات الثلج تلقاءَ النجوم. يا للذائد، يا عالم، يا موسيقى! وهنا، الأشكال، العَرَق، العيون والشعر الطويل، تطفو. ودموع بيضاء تغلي – يا للذائد! – والصوت الأنثويّ النازل إلى قاع البراكين والمغاور القطبيّة. الراية...[65](3)

BARBARE

,Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays
Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des .(n'existent pas fleurs arctiques ; (elles
Remis des vieilles fanfares d'héroïsmes- et qui nous at--taquent encore le cœur et la tête- loin des anciens assassins
Oh ! le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et ! n'existent pas). Douceurs des fleurs arctiques ; (elles
Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre. – Douceurs ! – Ces feux à la pluie du vent
De diamants jetée par le cœur terrestre éternellement car-! bonisé pour nous. – O monde
Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on) (.entend, qu'on sent
Les brasiers et les écumes. La musique, virement des .astres gouffres et choc des glaçons aux
O douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les ,sueurs, les chevelures et les yeux
Flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, - ô douceurs ! – et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes ...arctiques… Le pavillon[66](1)

إن القيمة التركيبية والإيحائية للمفردات الرامبوية المشعة من القصيدة السابقة، هي في

الحقيقة قيمة خلق وتوليد، منحت خلالها الكلمات أولوية تشكيل الدور الإيحائي المنوط بها، وهذا ما يجعل من الكلمة في النص الرامبوي أكثر ثراء وكثافة وأبعادا ورؤيا من الجملة ذاتها، فالجمل الآتية:

رايةٌ من اللحم الدامي، مجامرُ تمطرُ زخات صقيع أبيض، دموع بيضاء تغلي،

الصوت الأنثوي النازل إلى قارع البراكين والمغاور القطبية....

كلها جمل احتوت على كلمات مُكثِفة، خالقة، وهادمة في الوقت ذاته، فالراية، والمجاهر والدموع، والصوت هي بواعث التشكيل الإيحائي، إنها كلمات تحيلنا إلى المجهول، وتخلق فينا لذة الفوضى وسلطة المتخيّل، وهذا ما يجعل الجملة الشعرية لديه جملة تدعم فرادة الكلمة حين تتيح أمامها فرصة التجلّي، خاصة إذا كانت الكلمة من فئة الأسماء المولّدة للدلالة والموحية بذاتها من دون أن تكون في حاجة إلى الارتباط داخل بنية الجملة الكلاسيكية.

ولكن هذا لا يعني أن الكلمات الأخرى المشكّلة للجملة قد تناثرت تناثرا فوضويا كما يفهم من خلال تنظيرات رامبو في رسالته (رسالة الرائي)، وإنما «ينبغي تصحيح الانطباع الأول بالفوضوية الناجمة من هذا الأسلوب في السرد، بأن نلاحظ إلى أي حد -في هذا النثر- تعمل كل كلمة وتلعب دورها؛ أولا بأن تساهم في الإيحاء الكلي، المرتبط بأداءات أخرى، فلا يوجد عنصر بلا قائد في هذه الجمل المختزلة إلى الحد الأساسي. ومثل هذا في جملة من قصيدة «طفولة 2» التي تندرج في كلٍّ يتبارى فيه كل شيء للإيحاء بالعزلة والهجران: «(تصعد الحقول إلى النجوع بلا ديكه، بلا سنادين. ارتفع هويس القناة. أيا فرسان وطواحين الصحراء، أيتها الجزر والرَّحىَ !)[67]*، ثم تساهم بموقعها في الجمل في إنتاج مؤثرات إيقاعية معينة. فجملة رامبو ليست تناثرا خالصا وبسيطا للكلمات. إنها تملك قوانينها وضروراتها الداخلية لكنها ليست قوانين وضرورات النسق الخطابي أو الاستدلالي أو النثر الغزير»[68](2).

خلاصة

نستخلص من العرض والتوثيق السابقين ما هو آت:

ظهرت قصيدة النثر في الشعرية الفرنسية في القرن التاسع عشر الميلادي انطلاقاً من رغبة بنيوية ووجودية؛ بغية الانعتاق والتحرّر من التقاليد الشعرية الكلاسيكية المتوارثة عبر محاكاة التجارب الشعرية الإغريقية واللاتينية..، والثورة على التقاليد البنائية اللغوية، والذوقية الجاهزة والمتداولة بين شعراء فرنسا منذ القرن الثاني عشر الميلادي، فقد عمد رواد قصيدة النثر إلى إبعاد الشعر عن فن نظم الشعر كلاسيكيا، وعملوا على تأسيس إيقاع نثري فرادي متميز، تَستمد منه قصيدة النثر نتائج شكلية وشعرية جديدة، ومختلفة تماماً عن المألوف والسائد في الشعرية التقليدية الفرنسية.

ركزت تجارب رواد قصيدة النثر الفرنسية في القرن التاسع عشر على كسر أسس التشكيل

العقلاني من خلال البحث عن آفاق توقع بنيوية وأسلوبية مبتكرة، وذلك عبر ولوج عوالم التجريب الشعري الذاتي المنبثق من ممارسة مختلف أنماط الخطيئة الشعرية، والتمردّ على كيان الأشياء وقوانين اللغة ودلالات الأفكار، بغية الوصول إلى تفعيل مُتَقَصَّد لتشابك الحواس مع الرؤى الداخلية والتموجّات النفسية بحثا عن قصيدة النثر.

قدمت الورقة البحثية قراءة توثيقية جديدة حول أسبقية كتابة قصيدة النثر الفرنسية، ففي وقت ظل المتلقي الفرنسي والعربي معا، وغالبية النخبة الأكاديمية المتخصّصة تعتقد أن شارل بودلير هو رائد قصيدة النثر في الشعرية الغربية، من خلال مجموعته الشعرية النثرية «قصائد ليلية» لعام 1857م، عرضنا أمام المتلقي شاعرا فرنسيا آخر، سبق بودلير بسنوات، وكتب قصيدة النثر بكل حيثياتها البنيوية والفكرية والتجريبية، إنه لويس برتران (Louis Bertrand) أو ألويزيوس برتران (Aloysius Bertrand) الذي كتب مجموعة شعرية عنوانها «جاسبير الليل»(Gaspard de La Nuit)، وجاءت عبارة عن صياغة شعرية متميزة ضَمّنها الحلم والرؤيا، وشكّلها تشكيلاً متميزاً بلغ درجة الاختلاف المؤسّس لقصيدة النثر الفرنسية.

حقق شعراء قصيدة النثر الفرنسية حلمهم التشكيلي المتفرّد، وأسس كل شاعر منهم نماذجه التجريبية ضمن فرادة ذاتية مكتفية بتجاربها، فلم تتعدى نحو تجارب الآخرين خشية الوقوع في المحاكاة والمعارضة والنمطية التي تمقتها فلسفة القصيدة الجديدة، وجاءت تجاربهم التشكيلية ضمن ما عرف بقصيدة النثر، عبارة عن أبعادا شعرية وتعبيرية تثور على السائد، وترفض المألوف المحتذى، فكانت مجموعة ''سأم باريس» أو»سوداوية باريس» لبودلير مثلا؛ عبارة عن بداية تأسيس لشعر الحداثة الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر، فقد توفرت على الرؤيا الفكرية العامة لقصيدة النثر سواء من حيث التشكيل الجملي المترابط ترابطا «ميتافيزيقيا «، أومن حيث تنامي مستويات الحلم السردي داخل متن القصيدة ذاته.

انتقلت الشعرية الفرنسية بعد تجارب بودلير إلى مرحلة التنظير لقصيدة النثر؛ من خلال تجربة أرتور رامبو الذي عرضناه في البحث كمنظّر أوّل لقصيدة النثر، فقد استفاد كثيرا من برتران وبودلير، لكنه رأى في الوقت ذاته أنهما لم يرتقيا في تشكيلهما لنموذج قصيدة النثر نحو خلق وتفعيل مستوى الفرادة اللغوية المبتكرة، والمتحرّرة في الشعرية الفرنسية، العالقة في نمطية المحاكاة الكلاسيكية. لهذا كتب رامبو» إشراقاته» مثلا، انطلاقاً من منظومته النظرية البوهيمية المشكِلّة لقصيدة النثر، ولتكون عبارة عن هدية أبدية إلى شعراء المستقبل، فقصيدة النثر حسب نظرية رامبو؛ يجب ألاّ تقف عند الكلمة أو الصورة، ولا تتشكل من خلال البحث عن المعنى السياقي الدارج، والمتداول جماليا وأسلوبيا، وإنما تكمن في بوهيميتها، التي تجعلها عديمة الترابط النفسي والسياقي والدلالي معًا، فتولد في نظام عدمي مستتر لا يحقق الترابط المنطقي داخل البنية الأسلوبية واللغوية للسطر أو الجملة الشعرية، وهذا في تقديري هو اللغز الخلاّق والمتفردّ

لقصيدة النثر الذي نظر له رامبو مسار على ركبه الشعراء الفرنسيون لاحقاً.

مصادر البحث ومراجعه (مرتبة ترتيبا أبجديا)

المراجع العربية والمترجمة

برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، تر راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلام، دار شرقيات، القاهرة 1998

بودلير، شارل. سأم باريس، ترجمة محمد أحمد حمد، مراجعة الدكتورة كاملیا صبحي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.

الجنابي، عبد القادر. أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ط2، دار النهار، بيروت، 2003،

رامبو، أرتور. الإشراقات. تقديم وشرح سوزان بارنار، ترجمة قيس خضور، ط2، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 2004،

عصفور، جابر. في محبة الأدب، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003

موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004

-المراجع الفرنسية

Baudelaire ,Charles .le Spleen de Paris , Librio ,n°179,paris,2002

Bertrand ,Louis. Gaspard De La Nuit ,1er Pavie Angers1842

Bertrand ,Louis. Gaspard De La Nuit ,Œuvres Poétiques, Publies par Cargill Sprietsma, Slatkine ,Genève 1977

Decaunes , Luc . Le poème en prose, Anthologie, Paris, Seghers 1984

Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française ,Edition Robert Laffont, Paris,1999

Ghéon, Henri. Nouvelle Revue Française, Août 1912

Rimbaud , Arthur. Œuvres , Gallica,1999

هوامش

(1)

(2) * برتران، لويس Bertrand,Louis.ولد في 20 أفريل 1807، في قرية سيفا (Ceva) في منطقة بيمون (Piémont)، استقرت عائلته في مدينة ديجون (Dijon)، التحق بالثانوية وعمره اثنتا عشرة سنة (1819) عام 1828 عين مدير جريدة «البروفاسيال»Le provincial «وهي الجريدة الوحيدة آنذاك في مدينة ديجون لفرنسية، لينتقل بعدها إلى جريدة «المشاهد Le Spectateur «عام 1830، توفي يوم 29 أبريل 1841، عن عمر لا يتجاوز الرابعة والثلاثين.

-. ينظر: Dictionnaire Encyclopédique de la littérature Française Edition Robert Laffont. S. A Paris-(Bertrand). art (1997

- وللمزيد عن برتران تراجع: برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة1998، ص 69، 70 وما بعدها.

(3) [1] عبد العزيز، موافي. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004ص99

(4) ** سانت بوف. هو شارل أوغيست، ناقد وشاعر وروائي فرنسي ولد في بولون عام 1804، وتوفي في باريس عام 1869. ينظر:

(Dictionnaire encyclopédique de la littérature française. art :(St-Beuve -

(5) [2] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 68.

(6) [3] المرجع نفسه، ص 69.

(7) * مالارميه. هو إستيفان مالارميه (Mallarmé Stéphane)، شاعر فرنسي ولد في 16 مارس 1842 بباريس، وتوفي في 9 سبتمبر 1898 بفال فين (Val vins). ينظر:

(Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française. art :Mallarmé-).

(8) [4] الجنابي، عبد القادر. أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ط2، دار النهار، بيروت، 2003، ص89

(9) [1] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 77.

(10) [2] – المرجع نفسه والصفحة نفسها

(11) * وقد أشارت إليه برنار ووثقته وفق سنه صدوره فقط دون ذكر التاريخ كاملا

(12) ** نشر في الطبعات التالية.

Angers1842, p 175 ،Pavie ،Gaspard De La Nuit ,1er

p113 1925 ،Gaspard De La Nuit, Ed Payot

Gaspard De La Nuit ,Mercure De France 1911 p 204

Publies par Cargill Sprietsma, Slatkine ,Genève 1977 p 132 ،Gaspard De La Nuit ,Œuvres Poétiques

وقد اعتمدت على الطبعة الأخيرة مما ذكر أعلاه، لتوفرها دون الطبعات السابقة، أما الترجمة فقد اعتمدت ترجمة رَاوية صادق ضمن كتاب برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن.

(13) [3] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص78

(14) [1] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ج 1، ص78

(15) [2] – برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص78

(16) [3] ينظر عصفور، جابر. في محبة الأدب، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003 ص 150، 151.

(17) * بودلير شارلBaudelaire Charles Pierre شاعر فرنسي ولد في باريس وتوفي فيها (9 أبريل 1821، 31 أوت 1867). يعدّ رائد قصيدة النثر بامتياز وصاحب دواوين شعرية نظم خلالها نماذج من قصائد النثر، منها أزهار الشر، سوداوية باريس ينظر.

française ,Edition Robert Laffont, Paris,1999. art : Bau- Dictionnaire Encyclopédique de la littérature - delaire. Charles

(18) ** الترجمة الأولى (أي الترجمة المعنونة بسأم باريس) هي لراوية صادق ضمن كتاب قصيدة النثر لسوزان برنار، أما الثانية(أي سوداوية باريس) فهي لعبد القادر الجنابي في كتابه أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، وقد عثرت على ترجمة جديدة للديوان جاء العنوان على نحو الترجمة الأولى أي- سأم باريس- وهو من ترجمة الشاعر محمد أحمد حمد ومراجعة الدكتورة كاماليا صبحي، صادر عن المجلس الأعلى للثقافة، ط2، بالقاهرة، 2005، وارتأيت أن أعتمد بعض نصوصه المترجمة إلى العربية لضرورات فنية ولغوية.

(19) [1] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 142

(20) [2] المرجع نفسه ص 145

(21) – شارل بودلير. سأم باريس، (قصائد نثر قصيرة)، ليبريو عدد 179، باريس 2002، ص 5، 6 ترجمة الباحث. وعنوان المصدر باللغة الفرنسية هو.

le Spleen de Paris , Librio ,n°179,paris,2002 ,pp 5-6. Baudelaire Charles -

* اعتمدت اجتهاد الترجمة الشخصية لعدم توفري على نص مترجم كامل للرسالة، ففي كتاب سوزان برنار المترجم من طرف الأستاذة راوية صادق، لم تقم بترجمة الرسالة كاملة وإنما اكتفت بعرض مقاطع فقط.

ينظر: برنار سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 142.

*أما ترجمة الدكتور محمد أحمد حمد الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة (2005) فقد أسقط الرسالة تماماً من مقدمة الديوان باعتبارها ليست قصيدة، وإنما هي رسالة نشرت في الصحافة (La presse). واعتقد أن إسقاطه للرسالة يرجع لاعتبارات فنية لم يصرّح بها المترجم في مقدمة الديوان.

Baudelaire, Charles .Le Spleen de Paris , Petits poèmes en prose, Librio,Paris2002,p p 5,6 (22)

(23) [2] بودلير، شارل. سأم باريس، ترجمة محمد أحمد حمد، مراجعة الدكتورة كاماليا صبحي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005. ص 11
– وينظر النص الأصلي في ديوان سأم باريس: Baudelaire, Charles. Le spleen de Paris ,p7–
(24) [1] Baudelaire, Charles. Le Spleen de Paris, Librio n 179 ، p 7
(25) [2] بودلير، شارل. سأم باريس، ص 72، ترجمة الباحث.
(26) [3] Baudelaire, Charles .Le Spleen de Paris, p 72 .
(27) * يقول بودلير. إنه حقا حلم هيروغليفي...حلم يمثل الجانب فوق الطبيعي للحياة، إنه قاموس لابد من دراسته، ولغة يمكن للحكماء الحصول على مفتاحها.
– ينظر: برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 197.
(28) [1] بودلير، شارل. أعراض الخراب، نقلا عن سوزان برنان، المرجع السابق ص، ص 178، 179.
تشير برنار سوزان في هامش التعليق على النص السابق أن هذه القصيدة لم تنشر في ديوانه «سأم باريس» المتوفر لدينا، وقد نقلته من دراسة: Nadar. Charles Baudelaire intime, Blaizot, 1911.–
ينظر برنار سوزان المرجع نفسه، ص 197.
(29) [2] برنار، سوزان. المرجع نفسه، ص 157.
(30) [3] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص، ص 161، 162.
(31) * رامبو. هو جان نيكولا أرتور رامبو (Jean.Nicolas Arthur Rimbaud) ولد يوم 1854/10/20، وتوفي يوم 10 نوفمبر 1891 عن عمر يناهز 37سنة، كتب أعماله الشعرية والنقدية الخالدة قبل سنة العشرين حيث تخلى بعدها عن الكتابة تماماً، وتفرغ للعمل التجاري. ينظر.
– Encyclopédique de la littérature française Dictionnaire .Rimbaud) : (art
(32) * الاشراقات Les Illuminations مجموعة شعرية ضمت 42 قصيدة نثر كتبها رامبو بين فترة1872، 1873 و تطرح برنار سوزان إشكالية تاريخ كتابة هذه المجموعة الشعرية الرائدة، حيث تتساءل حول إمكانية كتابتها خلال مرحلة الرؤيا من حياة رامبو، أي بين عامي 1872، 1873، أم أنها كتبت بعد مجموعته الثانية «فصل في الجحيم» عام 1874، أو كتبت كما قال الشاعر «فيرلين» ما بين 1873 و1875 بناء على مراجعة ودراسة خط اليد في مخطوطات رامبو. وفي تقديري أن الرأي الأخير هو الأرجح لاعتماده على مقاربات أقرب إلى العلمية.
– للمزيد ينظر. برنار سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 208.
(33) [1] الجنابي، عبد القادر. أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ص153.
(34) ** رسالة الرائي، أو خطاب الرائي، هو الخطاب الذي وجهّه إلى صديقه «دوميني «بتاريخ 15 ماي 1871، وتضمن باكورة أفكاره الشعرية والنقدية.
(35) . رامبو، أرتور. «رسالة الرائي»، نقلا عن عبد القادر الجنابي، أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ص، ص163، 164.وينظر نص الرسالة الأصلي باللغة الفرنسية ضمن. :
– Œuvres , Gallica,1999 pp 17–20 .Rimbaud , Arthur.
– Decaunes , Luc . Le poème en prose, Anthologie, Paris, Seghers 1984. P 121,122

(36) [2] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 203 – 204.
(37) * ينظر برنار، سوزان. المرجع نفسه، ص 205.
(38) [1] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص 206.
(39) [2] المرجع نفسه، ج 1، ص 206
(40) [3] نفسه، ص 212.
(41) [4] نفسه، ص 213، وينظر النص بالفرنسية في.
– Rimbaud, Arthur .Œuvres , Gallica 1999، p72

(42) [1] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 223.
(43) [3] رامبو، أرتور. الإشراقات. تقديم وشرح سوزان بارنار، ترجمة قيس خضور، ط2، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 2004، ص 45.
(44) [1] Œuvres, p 89. Rimbaud , Arthur
(45) [2] برنار، سوزان. قصيدة النثر...ص 225.
(46) [3] رامبو، أرتور. الاشراقات، ص 69.
(47) [4] Rimbaud , Arthur .Œuvres, p 126
(48) [5] رامبو، أرتور. المرجع السابق، ص 45.
(49) [6] Rimbaud , Arthur .Œuvres, p 91
(50) [7] رامبو، أرتور. الاشراقات، ص 50.
(51) [8] Rimbaud , Arthur. Œuvres, p95
(52) [1] برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 229.
(53) [2] المرجع نفسه، ج 1، ص 229.
(54) * Alleghany سلسلة جبال في أميركا الشمالية. ارتفاعها ما يقارب الألفي متر، مغطاة بنبات رائع

(55) ** الRoland أحد محاربي شارلمان، الذي تغنى به شعر العصور الوسطى. وواضح أن رامبو قد قرأ «أغنية رولان» التي تروي هذه الملحمة، وموت البطل بعد أن بوّق.

(56) *** Apothéose هي شعائر التأليه التي تجري عادة عند موت إمبراطور أو بطل، أي أن ينال نصيباً من الربوبية فيُبعث في السماء.

(57) **** الMabs ملكات الجن في الأساطير الآرثرية

(58) * Bacchantes : عذارى الإله ديونيزوس رب الخمر، واسمه الآخر باللاتيني باخوس

(59) ارثور، رامبور. الإشراقات، تقديم وشرح سوزان برنار، ترجمة قيس خضور، ص 131، 132

وينظر أيضاً ترجمة عبد القادر الجنابي، ضمن كتاب الأول» أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية» ص 207، 208.

* ألاحظ أن الترجمة العربية السابقة للقصيدة قد جاءت مفكّكة نوعا ما، و ذلك راجع إلى اعتماد التفكك اللغوي في القصيدة الأصلية عند رامبو.

(60) Rimbaud ,Arthur .Œuvres, p p127,128 (2)

(61) (1) رامبو، أرتور. «رسالة الرائي» نقلا عن عبد القادر الجنابي، أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ص162

(2) المرجع نفسه، ص164

(62) Rimbaud , Arthur .Œuvres , p19 (3)

(63) (1) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 238.

(64) (2) المرجع نفسه، ص 240.

(65) (3) رامبو، ارثور. الإشراقات، تقديم وشرح سوزان برنار، ترجمة قيس خضور، ص148

(66) Rimbaud ,Arthur .Œuvres, p 173 (1)

(67) المقطع الأصلي بالفرنسية.

.Les prés remontent au hameaux sans coqs, sans enclumes. L›écluse est levée–

! cavaliers et les moulins du désert, les îles et les meules O les

Rimbaud , Arthur .Œuvres, p 169 –

(68) (2) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج، 1ص 242.

في الأدب والكتابة

ترجمة: محمد الدنيا *

في روايات الأمس، واليوم، ودواوين الشعر، وبعض الكتب، ما يمكن أن يعيننا ويؤازرنا في أوقات مختلفة من وجودنا؛ لكن بالطبع ليس تلك المؤلفات ذات النصائح الجاهزة أو الصيغ الباهتة، بل بالأحرى تلك التي تستفهم العالمَ المحيط بنا وتستنطقه، بصورة خلاقة؛ تلك التي نحن همُّها، في نزوعها الإنساني، وفي قوة تعبيرها؛ القادرة على تلطيف أجوائنا بمنظومة نحوِها، وإيقاع جملها وموسيقاها، وحتى بلمس ورقها؛ تلك التي تقدم لنا قصصاً، مدهشة بتأثيرها، قادرة على اقتلاع آلامنا، على اختطافنا من أنفسنا لتأخذنا نحو مصائر جديدة سمحة وسخية، ما لا نتوقعها غالباً.

لكن من أين تنبع قوة تأثير هذه الكتب والأشعار والروايات.. علينا؟ تنبع قبل كل شيء مما تتضمنه من تعليم واعٍ ومُراع، من انتباهٍ توقظه فينا، خلال أوقات مميزة من حياتنا، حينما نجد في المؤلفات معنى ونلمس أهمية تمس أصغر تفاصيل مشاغلنا اليومية، والطبيعة حولنا، والتجارب الإنسانية العظيمة، كفنّ المحبة. كثير من الناس لا يمرون بهذه التجربة العاطفية، المحبة، هذا إن لم نقل إن البعض لم يسمع أحداً يتحدث عنها قط «، حسب عبارة (الكاتب الفرنسي) «لاروشفوكو «(1613 – 1680). «ربما ما كنت لأقع في الحب مطلقاً لو لم أكن قد قرأت رائعة «بروست ««بحثاً عن الزمن المفقود... «، تقول (المحللة النفسية) «كاترين ميو «(1944 –). من المؤكد أن القدرة على المحبة لا تقتصر على من يقرؤون

* مترجم من سورية عضو اتحاد الكتاب العرب.

وحدهم، فثقافة المحبة مع ذلك جزء من تلك الحكايات العظيمة المتوارثة، المتناقلة بين البشر، التي نتعلمها ونتلقنها. هكذا تتكون كل خبرة بشرية، في حكاية أولاً.

من جانب آخر، كان (الكاتب) «أندريه جيد «(1869 – 1951) قد لاحظ خلال «الحرب الكبرى «، أن الصحفيين الذين لم يذهبوا إلى الجبهة كانوا يستخدمون في وصف الأحداث المفرداتِ اللغوية نفسها التي استخدمها الجنود فيما بينهم لاحقاً في روايتهم لهذه الأحداث، بعد عودتهم من الخنادق. في الواقع، نتبادل رواية الوقائع والأفكار، دائماً تقريباً، باستخدام الكلمات والتعبيرات التي كان قد استخدمها آخرون قبلنا. وبهذا الصدد، يقول (منظر الأدب والطبيب النفسي السويسري) «جان ستاروبينسكي «(1920 – 2019) «تتجلى مشاعرُنا وعواطفنا، إلى حد كبير، في أشكال تعبيرية لغوية أو فنية. لا يمكننا فهم ما نحس وندرك من ميولنا ورغباتنا، وحالاتنا النفسية إلا إذا أودعناها أشكالاً لفظية. ويضيف «لهذا، لا بد أن تكون تجاربنا الداخلية مرتبطة ارتباطاً لا انفصال فيه بتلك الجمل والتعبيرات التي توفر لعواطفنا وانفعالاتنا الأكثر حميمية نموذجَ تعبيرها الممكن «.

يحرك الحياة النفسية

يؤثر الأدب بطرق أخرى أيضاً، فمن حيث أنه موسيقي وحامل رموز وأشكال أسلوبية فإنه يحرك حياتنا النفسية، وبه يتأثر كل جهد نبذله من أجل أن نفهم. حينما نقرأ، يهيئ كل منا «حيزاً لنفسه «، كي نبدأ حوار الجليس الحميمي مع جليسه، الكتاب، ونتأهب لنظرة جديدة إلى كينونتنا. ويتحدث (الكاتب المسرحي) «بيير غويوتا «(1940 – 2020) عما أسماه «التحرك النصي «، تلك الحركة العلاجية التي تدفع الشخص نحو إبداعيته، صوب ذاتيته، إذ يستخرجها، ولو آنياً، من سطوة الواقع. لهذه الأسباب كلها، يمكن للأدب أن يكون مداوياً.

أين يكون جسدنا حينما نقرأ؟ سنجده منشغلاً. تواكب التفكيرَ تقلصاتٌ جسدية دقيقة، وحركات لا إرادية من الفم والحنجرة. وقد بينت دراسات أنجزت حول «العصبونات المرآوية «[1] أن من شأن قراءة فقرة ما تصف جسداً يتحرك أن تنشّط الحالاتِ الذهنيةَ نفسها التي ينشطها الجري الفعلي أو أي أداء لهذا الفعل أو ذاك الذي نتابعه بأعيننا على أرض الواقع. في كل الأحوال، قراءة حركةٍ، يعني محاكاتها. أكثر القراءات سلبية من حيث الظاهر هي في الواقع انشغال ناشط للغاية!.

ثم إن فكرة استخدام الكلمات ضمن أفق علاجي ليست جديدة. كانت مثل هذه الفكرة قد ظهرت منذ آلاف السنين، حينما كان أحدهم يشرع في الكلام حول نار الخيمة البدائية، راوياً حكاية صيد أو أخرى حول الآلهة... وكان المؤرخ الإغريقي «ديودور «، من القرن الأول قبل الميلاد، ينظر إلى الكتب على أنها «أدوية العقل «. ومنذ العصور

القديمة، تطورت معرفة الجسد، والأدب والمداواة معاً في أغلب الأحيان.

أما حديثاً، فقد ظهرت عبارة «العلاج بالقراءة «bibliothérapie عام 1961. وكان معجم «ويبستر أنترناشيونال «قد أعطاه حينها التعريف التالي: «العلاج بالقراءة هو استخدام مجموعة قراءات مختارة كوسائل علاجية في الطب والطب النفسي؛ إنه وسيلة لحل مشكلات شخصية من خلال قراءة موجهة «.

وفي فرنسا، عام 1946، أخذت (عالمة النفس والمعالجة النفسية) «لوسي غييه «-Lu cie Guillet تقرأ الشعر بصوت مرتفع على المرضى في عيادتها. ذلك أن الشعر، حسب تأكيدها، يتألف من ثلاث قدرات – الإيقاع، والصوت، والفكر – يمكنها أن تضبط لدى الشخص حالات الرهاب، والقلق، والإحباط، والسوداء، وأن تفعل فعل المهدئ في حالات الصدمات المعنوية والعاطفية.

واليوم، ينتشر في أنحاء العالم العديد من تيارات العلاج بالقراءة، التي تتميز بهذا القدر أو ذاك من القيمة والأهمية، علاجات تحشد في عملها وسائل متباينة جداً. غالباً ما يكتفي العلاج بالكتب، الذي يستند إلى كم كبير من أعمال التنمية الشخصية، بانتقاء عناوين لها علاقة بمشكلة المريض الفردية.

ومنذ بدايات الأعوام 2000، أخذ العلاج بالقراءة يكتسب شهرة واعترافاً اجتماعياً ومهنياً، في العالم الأنكلو-سكسوني بشكل خاص، حيث راحوا يدمجونه في بعض العلاجات النفسية، لاسيما بالنسبة للمرضى الذين يعانون من اضطرابات الانتباه أو من حالات رهاب اجتماعية. واليوم، يمكن للعلاج بالقراءة في هذه البلاد أيضاً أن يستعين بخبراء رعاية وتمريض، واختصاصيي استشفاء، لمداواة العديد من الأوضاع التي ينظر إليها على أنها مؤلمة: الحزن، والعزلة، والشعور باللا معقولية الذاتية، واليأس، والافتقار إلى الإحساس....

نوع تخيلي

أياً كانت درجة شروط ومستوى معايير هذه التيارات المختلفة، فإن قاسمها المشترك هو اللجوء إلى قدرة الحكايات على التأثير. ذلك أنه إن كان من البديهي أن تكون رواية الحكايات للأطفال أمراً مهماً، فقد ننسى سريعاً جداً أن الراشدين والمسنين يحتاجون إليها هم أيضاً بالقدر نفسه، في صحة جيدة كانوا أم لا. وأياً كان عمرنا، ووضعنا وشرطنا، نحتاج دائماً إلى سماع الحكايات. وتطلق (الأديبة الكندية – الفرنسية) «نانسي هيوستن «[2] [1953 -] على الكائنات البشرية اسم «النوع التخيلي «، إذ أننا جميعاً نحتاج إلى رواية الحكايات، لأنفسنا أولاً، وفي كل لحظة من لحظات حياتنا، في الظروف كلها، حتى في أكثرها إيلاماً. نحتاج إلى أن نفكر، بالكلمات، بما نحياه؛ وأن نتصور، على شكل جمل ومشاهد، ما كنا قد عشناه، من أجل أن نتمثله ونستخلص منه دروساً وعبراً ونتائج.

المرض، موضوع روائي

رأت (الروائية الإنكليزية) «فرجينيا وولف «[3] (1882 – 1941) أن من المستغرب ألا يكون المرض ماثلاً بين موضوعات الأدب الرئيسية، على قدم المساواة مع الحب، في حين أنه غالباً ما نتعرض له، وبعمق ربما. لماذا لا توجد فيه رواياتٌ عظيمة، بشأن تلك التبدلات من حالات الوعي التي تسببها الأنفلونزا مثلاً؟ أو قصائدُ في جنون وجع الأسنان؟ لا يصيب الألم، والإدمان، أو سرعة العطب والتأثر وحوادث المرور الآخرين وحدهم، بل يمكن أن يكون ذلك من نصيب كل منا. في هذه المحن، نتألم بكل كينونتنا الحياتية ، ولا نختزَل إلى مجرد مشكلة جسدية، طبية محضة. لكن، كي نتكلم عن المرض، لا بد من ابتكار لغة جديدة، قادرة على التعبير عن الألم. بعد «فرجينيا وولف «، الرائدة، أبدع أدب القرن العشرين روايات مميزة حول محن المرض. نذكر من بينها رواية Mars (1979) لـ (الكاتب السويسري) «فريتز زورن «(1944 – 1976)، ورواية La Tanière éclairée (1989) لـ (الكاتب الروماني) «ماكس بليشر « (1909 – 1938) ورواية Hors de moi (2008) لـ (الكاتبة الفرنسية) «كلير مارن « (1974 -)....

روبنسون كروزو، ترويض اليأس

«روبنسون كروزو «، رواية «دانيال ديفو «، إحدى الروايات العالمية الأكثر شهرة، التي ظهرت منذ ثلاثة قرون [4]، غالباً ما تقدم في العلاج بالقراءة على أنها أعظم كتاب لسلوكيات العيش في البلدان أنكلو- سكسونية بشكل خاص. في الواقع، يبدو أن بالإمكان قراءتها ككتاب مرجعي، ولاسيما في مواجهة الاكتئاب. تقوم قوة هذه الرواية أولاً على التعبير بالكلمات حول إحساسات التخلي والهجران الجسدية. إلا أن «روبنسون «لا يكتفي بالبقاء باكياً على الشاطئ، ملوحاً بذراعيه آملاً أن تأتي سفينة لاصطحابه. يجب أن يبدأ – ومعه القارئ – بتنفيذ مبادرات تنقذه: حركات صغيرة دقيقة في البداية (جمع بعض الأحجار لصنع موقد، وتقطيع حطب)، ثم، شيئاً فشيئاً، حركات أعقد وأكثر رمزية (غرس شجرة، وصقل لوح من الخشب، وتبني حيوان). بذلك، بعد تعداد حركات العودة إلى الحياة كلها، مع توفر جميع إحساسات الحركة الجسدية؛ يبدأ القارئ، بعد أن يتمثل حالة الغريق، بعملية الخروج من الهاوية. وبعد أن يحركه «روبنسون «، الذي يعيش معه كلَّ حركة من حركات العودة إلى الحياة العادية، يتنفس الصعداء عندما يتشجع أخيراً على بناءِ خيمة بدلاً من أن ينام في العراء، ونحْتِ مرْكب. يحس بالفرح إزاء هذه الحركات الإيجابية: الخشب يعوم، ومن ثم ينأى الغرقُ؛ وحتى لو استمر الألم والضغط على الصدر المكتئب، فإن الغرق يبقى أقل إثارة للخوف. يساعد «روبنسون «بذلك في ترويض اليأس بالتدريج، ويتيح حدوث تغيرات في طرق تفكيرنا، ويحرك استرداد الوضع المعتاد، ويمهد السبيل أخيراً إلى الاقتدار والصمود.

ها هو مقتطف من «روبنسون كروزو «

«دانيال ديفو «(1660 - 1731)

«بدا لي وضعي بشعاً؛ لم أقع في تلك الجزيرة إلا بعد أن دفعتني إليها عاصفة هوجاء بعيداً عن طريق رحلتنا المرسوم؛ وفي مكان ناء عن مسار الملاحين المعتاد، بنحو مائة فرسخ، كانت لدي مبررات قوية كي أعتقد، بقدَر من السماء، أن علي أن أنهي حياتي بهذه الطريقة الحزينة في هذا الموضع المقفر. حينما كنت أفكر هكذا، سالت دموعي غزيرة على وجهي، وكنت أحياناً أشكو لنفسي أن العناية قادرة على أن تهلك هكذا مخلوقاتِها كلها، وأن تردهم بؤساءَ بالمطلق، وأن ترهقهم.... لكن سرعان ما كنت دائماً أعود إلى رشدي الذي يكبح مسار هذه الأفكار، لائماً نفسي. ذات يوم، بين أيام أخرى، كنت أمشي على الشاطئ، وبندقيتي في يدي، حزيناً جداً على مصيري، أطلَّ عقلي، إن جاز التعبير، ليتشاجر معي، وكلمني هكذا: «صحيح أنك تعيش هجراناً ووحشة؛ لكن لتتذكرْ، من فضلك، ما حل ببقية الفريق. ألم تكونوا أحد عشر فرداً في القارب؟ أين هم العشرة الآخرون؟ لماذا لم ينجوا بحياتهم، وأنت مفقود؟ لماذا أنت الناجي الوحيد؟ ما هو الأفضل، أن تكون هنا، أم هناك في باطن البحر؟ يجب دائماً أن ننظر في النوائب إلى ما هو التعويض المناسب، وما هو الأسوأ الذي كان يمكن أن تفعله بنا. أدركتُ حينها، مرة أخرى، كم توفر لي من الحاجات الضرورية لعيشي. ماذا كان يمكن أن يمسي عليه مصيري، لو لم يحدث، بفرصة تسنح بالكاد مرة كل مائة ألف منها، أن وجد المركبُ خلاصاً من تلك الرمال، حيث علق في البداية، جانحاً على مقربة من الشاطئ، فتسنى لي وقت كي أنقذه! ما كان يمكن أن يغدو مصيري لو لزمني أن أعيش في الحرمان حيث كنت هناك، محاذياً الشاطئ، من دون ضروريات الحياة الأساسية، وبلا الأشياء اللازمة للتزود بها وسد نقصٍ أحتاجه! «وبشكل خاص، ما كان لي أن أفعل، صرختُ، بلا بندقية، ولا ذخائر، ومن دون أدوات كي أشتغل، وأصنع لنفسي أشياء لازمة، ومن دون ثياب أو سرير أو خيمة، وبلا أي شكل من المأوى! «— لكن لدي الآن كثير من ذلك كله، وكنت أيضاً في المسار الصحيح حينما تمكنتُ من التموّن بنفسي، والاستغناء عن بندقيتي إن نفدت ذخائري. كنت بذلك متأكداً من أن لدي الكثير طالما كنت أعيش حياة خالية من الحاجة والعوز. ذلك أني فكرت منذ البداية بأن أحمي نفسي من الأحداث التي قد تقع، ليس فقط بعد استهلاك مؤونتي كلها، بل أيضاً إن ضعفت قواي وساءت صحتي. إلا أني أعترفُ بأني ما اشتبهت بأن ذخيرتي يمكن أن تتلف فجأة، وأدركت أن البرق قد يفجر ما لدي من بارود. وهذا ما جعل هذه الفكرة ترعبني جداً، كلما أضاءت السماء وأرعدت. والآن، وأنا على وشك الولوج في علاقة كئيبة مع حياة صامتة، حياة لا مثيل لها ربما في العالم، سأتناول حكايتي من بدايتها، وأكملها بمنهجية «.

في الكتابة والأدب

ربما تكون هناك دوافع مختلفة للكتابة، فمن الكُتَّاب من يرى أن الكتابة حالة من الترويح عن النفس، أو أنها تعبير عن ثقافة ومعرفة، أو أن الغاية منها إيصال حكاية، أو تجسيد لتجربة شخصية معينة، أو هي نوع من التشارك مع الآخرين. ووجدنا البعض يقول إنهم ما كتبوا شيئاً إلا لإثارة الإعجاب، بينما يرى (الشاعر والناقد الأدبي الفرنسي) «جان ميشيل مولبوا (1952 -) «أن وراء الكتابة دافعاً حيوياً، يصعب تفسيره: بصمة غامضة، نوعٌ من الهوس والقدَر». «إن كان المخلوق البشري ينزع إلى رواية الحكايات فذلك لا يعني أن كل الناس يصبحون كتاباً. لا بد في هذا الميدان من تحقيق شروط: أن تكون الكتابة أسلوب تعبير مميز، وأن تتسم بما يكفي من التصميم والانتظام للسير حتى النهاية. ذلك أن الكتابة كدح وكد»، مثلما تؤكد (الأديبة والباحثة الفرنسية – الكندية) نانسي هيوستن في كتابها L`Espèce fabulatrice، تقوم هذه الشروط مجتمعة، وهي من الدوافع الأساسية للكتابة، على إرادة إعطاء شكل وتجسيد لما لا شكل له، على التعبير عما هو ضبابي في الذات: ذاك الخليط من الإدراكات المتناثرة، غير المرتبة، والذكريات المتشابكة.

تمثل الكتابة في غالب الأحيان، محاولة لأن نفهم بشكل أفضل من نحن، من نكون، وبأية سبل «صنعنا» لأنفسنا هوية شخصية. «تهدف الكتابة الروائية عموماً إلى إنتاج المعرفة بخصوص الإنسان والمجتمع»، حسب قول الفيلسوف الفرنسي «مونتين». وهكذا مثلاً، ارتقت «الكوميديا الإنسانية» للكاتب الفرنسي الشهير «أونوريه دو بلزاك» لأن تكون مرجعاً لـ «الحالة المدنية» في بلده. لقد بقيت رؤيته للمجتمع مصدر معارف رئيسياً. وكان عالم الاقتصاد الفرنسي «توماس بيكيتي» قد استند إلى رواية «بلزاك»، «الأب غوريو»، من أجل فهم ظاهرة الميراث في فرنسا القرن التاسع عشر. في الواقع، يستعين الكثيرون من الكتاب بالقصص الخيالي لدى الروائيين، من «فيكتور هوغو» حتى «توم وولف» مروراً بـ «إميل زولا»، من أجل جعل المجتمع، وآليات عمله، وروتينياته، وعيوبه أكثر وضوحاً وأفضل فهماً.

من جانبه، يتحدث (الفيلسوف الفرنسي) فانسان ديكومب (1943 -) عن «انبساط»، أي عن انصرافِ اهتمام الروائي إلى كل ما هو خارج الذات، في إشارة إلى خاصية هذه المعرفة الروائية: لا تظهر في شكل تجريدي، بل مجسدة في شخصيات وأحداث. والروائي، إذ يفضل الانطباع على المفهوم الصريح، يهتم بالكشف عن الأجواء، والأمزجة، والتفاصيل، والصمت وهشاشة الروابط، ونضوج الكائنات...هناك الكثير من الظواهر التي يصعب على الخطاب العلمي الإحاطة بها. لهذا، وفق قول (الكاتب الأمريكي) باول أوستر (1947 – 2024)، ينبغي على الكاتب «ألا ينظّر أبداً»، مضيفاً: «أحاول وحسب أن أُبيّن، أو أن أُشعِر ما يعنيه أن تكون مخلوقاً حياً. تلك هي رسالتي، ككاتب. لا أكثر. الحياة هي في الوقت نفسه رائعة ومرعبة، ومهمتي هي أن ألتقط تلك اللحظات».

طريقة استعراف

ترى (الروائية وعالمة النفس الفرنسية) «ميلاني لوزيتي «M. Lusetti في الكتابة «طريقة استعراف «سرعان ما يدمنها الكاتب، غير أنها تنظر إلى الاستعراف الأدبي على أنه ثانوي:«تتيح لي الكتابة متنفساً نفسياً مثلما يمكن أن تكون الرياضة هكذا لدى آخرين «.. ولعالم الاجتماع الفرنسي «برنار لاهير «(1963 -)، ومؤلف العديد من الأبحاث حول هذا الموضوع، رؤية أخرى إذ يعتبر أن الكتابة طريقة لأن نتعلم كيف نعيش، في حين يرى (الروائي الياباني) «هاروكي موراكامي «(1949 -) أن القارئ يكتسب خبرة وتجربة فعلية عبر تماسه بشخصيات الروايات: يرى نفسه، في نهاية قراءة الرواية، بأنه مختلف عما كانه في بداية قراءته لها.

ربما يكون العمل الأدبي، الذي هو حركة جسدية بقدر ما هو حركة عقلية، شبيهاً عندئذ بالممارسة الروحية، مثلما يعرفه المؤرخ والفيلسوف الفرنسي «بيير هادو «(1922 – 2010) في كتابه La Philosophie comme manière de vivre:

«ممارسة إرادية، شخصية، غرضها إحراز تحول لدى الفرد، تحول بمستوى الذات «. أن نسعى به إلى استيضاح ذواتنا، والتخفيف عن أنفسنا، وإيصال شيء ما إلى الآخر، فإن انتماء الكتابة بذلك هو اختيار شكل حياتي نكون فيه أكثر تنبهاً إلى العالم، أعمق إصغاء إلى الذات. وتشير (الكاتبة وعالمة الاجتماع الفرنسية) «كريستين ديترز «(1969 -) إلى «أن الكتابة، إذْ تمهد حيزاً ,, للذات ,, إنما هي قادرة بذلك على إضافة شيء إلى الوجود: التخلص من الروتين، من أجل شعور أفضل قليلاً بالوجود، أكثر قليلاً، مع الأمل بإحساس أكبر بالقيمة. أي دافع هو أفضل من ذلك لأجل البدء بالكتابة؟ وهذا أيضاً من اهتمامات القارئ، الساعي هو أيضاً، عبر الكتب، إلى عيش أساليب حياتية يومية أخرى «.

رواية جيدة..؟

ليس للروايات كلها الطموح الأدبي نفسه. ما الذي يميز بعضها عن البعض الآخر؟ في مؤلفه Anthologie de la littérature contemporaine française، يرى (أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة باريس – نانتر) «دومينيك فيارت «(1958 -) «أن الروايات تصنف في عدة فئات.

وظيفة الفئة الأولى هي الترويح عن النفوس وبعث الأحلام: يعرف القارئ أي نوع من المتعة تمنحه قراءة الرواية، كأنه ذاك الطفل الذي يحب أن نقرأ له الحكاية نفسها للمرة العاشرة؛ أما الفئة الثانية، فتضم «نتاجات تسويقية «. ما يهم هنا هو «الموضوع «: موضوع من روح العصر، كالعنف، والحياة المكتبية، والفيسبوك...ليس لدى مؤلفيها اهتمامات أدبية لافتة، لكن غالباً ما ينتبهون إلى الشؤون والأوضاع الاجتماعية قبل الآخرين. أخيراً، يرى

«د. فيارت «أن هناك الأدب الأصلي، وهو الأدب الذي «يدهش «. يقوم الفارق في الكتابة هنا، وخلافاً للأدبين السابقين، في «أن الكتاب الحقيقيين لا يستخدمون اللغة كأداة عادية يمتلكونها، فهي مادتهم نفسها: إنما يسائلونها، يشتغلون عليها لإبداع معان ودلالات جديدة.

أياً كان ثراء هذه الرؤية، هذا التمييز فإنه ينطوي مع ذلك على شيء خطر، خطر اختزال الأدب إلى الكتابة وحسب، دون الاهتمام بالجوهر. ويسخر (أستاذ نظريات الأدب في جامعة «ميشيل دو مونتين – بوردو «الفرنسية) «رونالد شوسترمان «(1953 –)، من هذا الهوس بالشكل، الذي تتسم به الدراسات الأدبية الفرنسية الراهنة: «قد يجعلنا الاهتمام البالغ بالشكل نعتقد بأن كِتاب تمارين القواعد اللغوية هو نص أدبي «. وقد نبه (الفيلسوف والناقد الأدبي الفرنسي، البلغاري الأصل) «تزفيتان تودوروف» (1939 – 2017) إلى ذلك في كتاب صغير بعنوان «الأدب في خطر»: «لقد سادت النظرة المبتورة إلى الأدب، التي لا تراه وثيقَ الصلة بالعالم الذي نعيش فيه، في ميدان التعليم، وراجت في النقد، وطغت حتى على رؤية عدد من الكتاب؛ أما القارئ نفسه، فإنه يبحث في الأعمال عما يضفي معنى على وجوده. وهو الصائب.

المصدر

Comment la littérature peut changer nos vies, Héloïse Lhétéré, Sciences Humaines Editions, 2022, ISBN: 978236106725

هوامش:

(1) 1– العصبونات المرآوية / العصبونات المرآتية neurones miroirs فئة من الخلايا العصبية الدماغية تتنشط حينما ينفذ الفرد فعلاً من الأفعال، بل أيضاً حينما يراقب هذا الفرد فرداً آخر (لاسيما إذا كان من جنسه) يقوم أمامه بالفعل نفسه على حد سواء، وكذلك حتى عندما يتخيل الفرد مثل هذا الفعل أيضاً، ومن هنا تعبير المرآة. وهذه العصبونات معروفة بأنها منشأ التثاؤب. «المترجم»

(2) 2 -N. Huston, L'Espèce fabulatrice, Actes Sud, 2008

(3) 3 - V. Woolf, De la maladie, 1930, rééd. Rivages, 2018.

وأضاء التنوير أوروبا

لوران تيستو

ترجمة: أ. د. محمد أحمد طجو *

«لا يهم كثيرا أن تكون أوروبا الأصغر مساحة من أجزاء العالم الأربعة (...) لأنها الأكثر أهمية بفعل تنويرها». عندما كتب الفارس لويس دو جوكور Louis de Jaucourt هذه الكلمات في الموسوعة Encyclopédie، وهي عمل جماعي نسقه ديدرو Diderot بين 1751 و 1772، فإنه يدون نقطة تحول في تاريخ العالم. فأوروبا التي كانت حتى ذلك الوقت تقع في أطراف آسيا تتربع الآن على العرش في المركز.

لوران تيستو: صحفي ومدرب محاضر. وهذه ترجمة للصفحات 11-23 من كتاب التنوير ثورة فكرية، تحرير لوران تيستو نفسه. والكتاب صادر عن دار العلوم الإنسانية Sciences Humaines Éditions, بتاريخ 2022. المترجم.

* أستاذ جامعي ومترجم سوري، جامعة الملك سعود.

لكن كان لدى أوروبا فرصة لا تصدق لغزو الأمريكيتين. وإنها تستنزف مواردهما، بجشع. كانت فضة مناجم بوتوسي Potosí البيروفية (بوليفيا اليوم) تتيح لها تنقيد الاقتصادات الوطنية، وكان سكر منطقة البحر الكاريبي والبرازيل يغذي بالطاقة، القابلة للاستقلاب على الفور، العقول والأبدان. وتشعر أوروبا المختالة بالكامل بالتفاؤل. إنها مندهشة من تنوع البشر الذين واجهتهم خلال فترة استكشافاتها هذه: الهنود الحمر والأفارقة والآسيويين، وإنها تتباحث في عاداتهم. حتى أن بعض المفكرين الأوربيين، الذين سوف يطلق عليهم اسم الفلاسفة، الذين اتخذوا هذا التنوع مثالا، دعوا من بعد إلى رفض الوصاية الثقيلة للمسيحية على العقول. فهناك الآن شيء آخر غير نهاية الأزمنة، تتطلع إليه البشرية، وأفق آخر غير عودة المسيح. .. يمكن للبشرية أن تستنير بالعقل، وأن تحسن واقعها المألوف. والبرنامج معروف، لكنه يحتاج إلى سياق محدد قبل إنجازه.

يبدأ ذلك بابتكار المفاهيم، وتحريك الحقول الدلالية، بمعنى إعادة النظر في معنى مفهومي الحرية أو التسامح...

كان فولتير يحب أن يكتب «اسحق العار» Écrasez l›infâme عندما يوقع مراسلاته بالأحرف الاولى، مختصرا العبارة بالشكل التالي: if‹l.». «Écr. العار؟ في عام 1762، ضُرب البروتستانتي جان كالاس Jean Calas من تولوز حتى الموت وحكم عليه بالحرق، إذ اتهمته العدالة ظلما بقتل ابنه. وفي عام 1766، قُطع رأس الفارس دو لابار Chevalier de la Barre في أبفيل Abbeville بسبب التجديف – لامتناعه عن تحية موكب ديني كاثوليكي روماني. فالبرلمانات والمحاكم الإقليمية حيث يجلس فقط الأعيان القادرين على شراء تكليفهم قلاع محافظة. ففي كتابه محمد أو التعصب، المهدى بسخرية للبابا، يستهدف فولتير بشكل أساسي عدوه اللدود، الكنيسة الكاثوليكية.

سوف نأخذ بعين الاعتبار أولاً، لدخول القرن الثامن عشر هذا الذي امتزج بالتنوير، أنه قام على الكفاح من أجل حرية التعبير. فالصورة السائدة التي تظهر صراعاً خارقاً تقوده حفنة من الفلاسفة ضد هيمنة الرقابة والتعسف والظلم ليس عارياً من الصحة. وقد تحقق هدف الفلاسفة على المدى الطويل: جعل الجميع يقرون أن مجتمعاً مسالماً يفضل النقاش على الصراع يبدو لنا أمراً شائعاً اليوم. ففي القرن السابع عشر، كان العكس ممكناً فقط. كان الاستبداد يقوم على فكرة تعيش على البداهة: ملك قوي يضمن الوفاق شريطة ألا يكون محل نزاع. ولهذا السبب بدأ القرن الثامن عشر الطويل فعلياً في جميع أنحاء أوروبا في عام 1688، عندما حققت الثورة المجيدة في إنجلترا غايتها: الإطاحة بملك يحكم باسم الحق الإلهي، وتنظيم ملكية برلمانية، وحدوث توازن للقوى.

وأما فيما يتعلق بفرنسا، فإن إشعاعات نجم العقل الأولى ظهرت في عام 1715 عندما توفي الملك لويس الرابع عشر Louis XIV. كانت بعض الموضوعات في ذلك الوقت غير

قابلة للتفاوض، إذ أن كل ما يثير السلطة السياسية والإيمان يمكن أن يؤدي إلى الظلام الأبدي، والسجن، والموت. فالسلطة لا يمكن تصورها إلا على أنها رأسية. فعندما انكسفت شمس التنوير خلف عاصفة الرعب لاحقاً، بعد ثمانية عقود، أي في عام 1792، وُضع حد لبهرجة الحكومة الفرنسية قبل الثورة. وقد أنجب التنوير الأمة. وظهرت السلطة، من الناحية المثالية، على أنها ميثاق أفقي، توثقه فكرة الانتخابات. وتسكن منذ ذلك الوقت متخيل الأوروبيين فكرة مساواة حقيقية إلى حد ما بين المواطنين.

إن فولتير الكاره للنساء والنخبوي ليس بالضرورة نموذجاً. لكنه أجاد تلخيص هذا البرنامج في ستة أحرف: «. Écr».bif. إنها تدعو بحماس لوضع حد للتعصب، و لتأسيس تعايش جديد، ولتصور وفاق بين المؤمنين بمختلف التعاليات المختلفة، ويشمل ذلك الملحدين. يتعلق الأمر بوضوح بالحماية من عودة الوحشية المتطرفة للحروب الدينية، وعلى وجه الخصوص بتخفيف الصعوبات العملية. وطالما لم يكن هناك فصل بين الكنيسة والدولة، فإن غير الكاثوليك ليسوا خاضعين للقانون. وكانت هناك حاجة لشهادة تعميد من أجل التسجيل قانوناً، والزواج أو الحصول على الإرث.

ثورة شاملة

يُعد إلغاء مرسوم نانت في عام 1685الذي كان يكفل منذ عهد هنري الرابع Hen-ri IV تعايش البروتستانت والكاثوليك قصف الرعد الذي يسبق أشعة التنوير الأولى. فالبروتستانت، الذين كانوا يشعرون برياح الاضطهاد الشريرة التي تهب من جديد، رحلوا إلى الدولتين الصديقتين، إنجلترا و هولندا. وسوف يصعب على الشؤون المالية لمملكة فرنسا تعويض هذه الخسارة. وسوف يستنتج الفلاسفة في وقت لاحق الحاجة إلى دولة محايدة، مستقلة عن الدين الذي يجب أن يُبعد إلى المجال الخاص. وسوف تقبل السلطات بذلك، لكن ليس من دون مقاومة. وسوف يوقع لويس السادس عشر في عام 1787 مرسوم الاعتراف بالمعمودية البروتستانتية[1]، في محاولة يائسة لتسوية الظلم من أجل إنقاذ الموجود. لكن ذلك حصل بعد فوات الأوان. سوف تكون الثورة أكثر راديكالية: سوف يكون تنظيم الحالة المدنية مستقلا عن المذهب. ولم يعد الزواج سراً (من الأسرار السبعة)، وأصبح عقداً. لذلك فهو قابل للعكس. ومهد ذلك لإمكانية الطلاق. إنه حقاً عالم آخر ولد من رأس الفلاسفة، عالم غريب عندما تقول فيه اليوم نعم، فإن لديك إمكانية العودة غداً لتقول لا.

وإذا تجاوزنا الأسرة، فإن القرن الثامن عشر الأوروبي انقلب رأساً على عقب في جميع المجالات: المجتمع والفكر والاقتصاد والتكنولوجيا والعلاقة بالطبيعة... ففي الغرب بدا التاريخ يتسارع في القرن الثامن عشر هذا. وسوف تؤدي هذه الطفرات، في خضم هذه الأحداث العشوائية، إلى مجيء إنسان جديد، و بناء مفهوم التقدم. فماذا نقول لو كان من الضروري تلخيص القصد بجملة واحدة؟ إن الإنسان كمول وقد أدرك الدبلوماسي جان- باتيست دوبوس Jean-Baptiste Dubos الصيغة الصحيحة في عام 1733 في خطاب لاقى

صدى لا مثيل له: «الكمال الذي نقلنا إليه فن التفكير (...) مصدر خصب في التنوير الجديد». التنوير. هذه هي الكلمة التي وُضِعت على جرن المعمودية، والتي دُولت بسرعة في جميع اللغات الأوروبية: Enlightenment, Aufklärung, Ilustración, Illuminismo... وتبنت بابل التي هي أوروبا هذا المصطلح الذي شكل، بوصفه شرطاً لازماً، نظاماً.

برنامج العقل المنتصر

لندخل إلى آلة تحويل المجتمع بالأفكار، ولنفكك الآن الصناعة الدقيقة للقرن الثامن عشر الأوروبي الطويل هذا.

بدأ البرنامج بتحدٍ هائل، وهو معارضة الحكم المطلق الملكي أو الكنسي. فهذا هو المدخل الذي فتحه لنا المؤرخ بيير- إيف بوربير Pierre-Yves Beaurepaire. إنه يوضح على وجه الخصوص كيف شهد القرن الثامن عشر ممارسة السلطة من خلال تأسيس هيئات الدولة العليا وإنشاء الآلة الإدارية. فالملكان لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر لا يمكن أن يكونا مستبدين مثل سلفهما لويس الرابع عشر. إنهما بحاجة إلى عدد أقل من الحروب، التي تكلف الكثير، والمزيد من عائدات الضرائب؛ لكن الإصلاح الضريبي يمثل بالفعل تحدياً خطيراً. وتفرض نفسها تدريجياً فكرة أن القانون لا يصدر عن الملكية، وأن سلطة الملك تنبثق من القانون. و هذا يشمل على حد قول لويجي ديليا Luigi Delia القانون الجنائي، الذي يأتي من هذا السياق الخاص لبناء دولة القانون.

وتستفيد أوروبا من مناخ اقتصادي ملائم. كان القرن السابع عشر القرن الأكثر برودة منذ ثلاثة آلاف سنة على الأقل، فمعظم المجتمعات على هذا الكوكب خرجت منه ضعيفة. وأخذت المجاعات والحروب والأوبئة نصيبها. وبينما اعتدلت درجة حرارة الطقس منذ عام 1715، زادت المحاصيل وتحسنت شبكات النقل. والأمر الجديد: أبعدت أوروبا الغربية منذ ذلك الوقت شبح الجوع المرعب. فإذا شهد أحد الأقاليم انخفاضاً في الغلال، تُجلب الحبوب من إقليم آخر. وفرنسا محظوظة لوجود إقليم بريتانيو Bretagneالخصب فيها، وهو إقليم يُنتج غالباً فائضاً من القمح. وعندما تمتلئ البطون تتفاءل العقول، ويولد التقدم أيضاً من المناخ المعتدل. وليس من قبيل المصادفة أن الفكر الاقتصادي المهيمن هو فكر الفيزيوقراطيين، الذين قادهم الدكتور فرانسوا كيناي François Quesna، الذي جعل من الزراعة محركاً لازدهار الأمة. إنه منطق زمن تظل فيه محاصيل القمح الأمر الأكثر حيوية مثلما أكد ستيفن ل. كابلان Steven L. Kaplan..

يمكن للمجتمع أن يحلم من الآن فصاعداً بأن يكون أكثر ازدهاراً، وأكثر عدلاً، ومتحرراً من قيود الكنيسة والأرستقراطية. ومع ذلك، يؤكد كريستوف مارتن Christophe Martin أنه يجب علينا تجنب إسقاط مفاهيمنا للحرية والفرد على القرن الثامن عشر. فثمة تنافر بين الفلاسفة، الذين لا يعطي جميعهم المعنى نفسه للكلمات في هذه الأوقات المفصلية

حيث يُخترع كل شيء. مثال ذلك الطبيعة البشرية التي هي موضوع مناقشات حادة عرضتها سيلفيا سيباستياني Silvia Sebastiani.

إن الثورة العلمية التي بدأت في عصر النهضة، اشتعلت في القرن الثامن عشر، كما يوضح جان- فرانسوا دورتييه Jean-François Dortier، لأن انتقال الأفكار يتسارع. فنظرية نشأة الكون القديمة ماتت مع لويس الرابع عشر، ولم يعد أحد يدافع بجدية عن دوران الشمس والكون، في حين أن من كان يعارض هذا المبدأ كان يستحق الحرق قبل أقل من قرن. ويبدو أن التقدم في البصريات والكيمياء والفيزياء والرياضيات وعلم الأحياء كان سريعاً، لأن هذه العلوم استفادت من قرنين من التفكير على مستوى دول أوروبا التي رُبطت ببعضها البعض بقوة فجأة.

لقد ازداد تدفق الأفكار في وقت أصبحت فيها شبكات الخدمات البريدية أكثر كثافة على المستويات الوطنية والقارية. وأصبح المرء يطبع بكثافة. وقد صور روبرت دارنتون Robert Darnton هذا الفوران في النشر بفضل رحلة الوكيل المتجول للمكتبة جان- فرانسوا فافارجيه Jean-François Favarger. وكثرت مجلات الموضة والطب والفن والسياسة، وقاومت منذ ذلك الوقت بالتدريج الروزمانات والأبراج. فأفكار الفلاسفة التي ركبت موجة المد الأدبي والتي أدرجت أحياناً في أعمال إباحية، كما يشرح كولاس دوفلو Colas Duflo، غذت انفجار الأحاديث والقراءات العلنية. وارتفع في فرنسا معدل تعليم الأميين في المدن. وتضاعف إلى الضعفين أو ثلاثة أضعاف في قرن، وهو أكثر سرعة في الشمال منه في الجنوب، وفي المناطق البروتستانتية أكثر منه في المناطق الكاثوليكية.

لكن المدن تؤي 20٪ فقط من السكان. وأما الريف الذي شهد على الأقل تحسن غذائه المعتاد فهو أقل تأثراً بهذه العمليات، حتى لو اهتمت الكنيسة بتعليم الجماهير، لمحاربة تأثير الإصلاح. وهيمنت اللهجات، رغم أن الفرنسية حاولت أن تكون لغة الدبلوماسية الدولية، وكانت شائعة فقط في المنزل بين النخب. وإن عالم التنوير بحر من الفلاحين انبثقت منه جزر معرفية، ورثتنا الكتابات فقط. ففي عالم الصالونات البرجوازي المصغر الذي وصفته ميليندا كارون Mélinda Caron ثارت أقلية من الأدباء بفضل ديناميكية النساء. كانوا يتراسلون ويغذون الأفكار وينقلونها، بشكل أكثر فأكثر سرعة وأكثر فاكثر كثافة. وكان عدد النخب التي تتشارك اعتقاداً راسخاً بأنه يجب أن يكون لديها الحرية في اختيار حكامها، لا بل طريقتها في العيش، يزداد دائماً.

إرثنا

الجرأة على أن تكون مستقلا في تفكيرك! يبين لنا جورج مينوا Georges Minois بذلك كيف يتوطد الإلحاد، مؤسساً تقليداً فرنسياً للنضال الراديكالي ضد تجاوزات الكنيسة. ويرسم ديدييه ماسو Didier Masseau صورة للمعادين للتنوير. إنهم مجموعة متنافرة من الرجعيين المتزمتين، والمحافظين، والهجائيين، والغامضين. وفي منتصف الطريق مع روسو الذي يدافع عن العقد الاجتماعي ضد حق إلهي يجعل الملكية أمراً لا يمكن المساس به، ويجعل التقدم

يفسد البشر ويجعلهم أشراراً.

لقد طُرحت مسألة إرث التنوير في نهاية القرن الثامن عشر القصير هذا، الذي شهد مطلعه احتضار الملك لويس الرابع عشر في عام 1715، والذي سوف تشهد أواخره حدوث الثورة الفرنسية. وثمة ثلاثة فصول: الثورة، وأوروبا، والحداثة. فهل مهد الفلاسفة الطريق للثورة الفرنسية، وفيما ما وراء ذلك لممارساتنا الديمقراطية؟ الجواب بالطبع نعم، بالنسبة إلى جوناثان إسرائيل Jonathan Israel، وهو مؤرخ بريطاني متمرّس وصف في كتاب ثورة العقول 2017) (Agone, مشروعاً هداماً نفذته المجموعة الأكثر راديكالية من هؤلاء المفكرين. وأما زميله الفرنسي جان- كليمان مارتان Jean .Clément Martinفيجيب بالنفي، ويشير إلى أن الثوار استمدوا أفكارهم من مصادر عدة. وبما أن فكر الفلاسفة غير متجانس للغاية، فلا عجب إذاً إن أمكننا لاحقاً اكتشاف تسلسل فكري.

هل التنوير الذي شهد تكاثف شبكات المفكرين الأوروبيين الذين وحدتهم الأفكار المشتركة مصدر فكرة أوروبا؟ بالتأكيد، وفقاً لسيلين سبيكتور Céline Spector، التي ترى أن المسيحية أفسحت المجال، بوصفها مفهوماً مكانياً وتاريخياً، لشيء آخر. سنحت الفرصة لأوروبا عندما عبّرت نخب موسعة، فيما وراء الأرستقراطية العظيمة ورجال الدين، عن شعورها بمشاركة الفضاء المجتمعي، والحضاري نفسه. دعونا نذكر عام 1784 بوصفه علامة فارقة، إذ شهد نشر أول دليل سياحي، تحت عنوان دليل المسافرين إلى أوروبا بقلم الكاتب الألماني هينريخ أوجاست اوتوكار ريتشارد Heinrich August Ottokar Reichard (1751-1828). وقد تُرجم الدليل إلى الفرنسية بعد تسع سنوات، وأصبح مرجعاً متعدد اللغات، الأمر الذي سمح لأمم أخرى غير إنجلترا لإرسال شبابها في «جولة كبرى» تعليمية لاستكشاف القارة، عبر صالونات الموضة، والمدن الاستحمامية، والمواقع الساحرة. ..

في نهاية المطاف، هل نحن ورثة التنوير؟ أجاب كل من ستيفن بينكر Steven Pinker وأنطوان ليلتي Antoine Lilti بنعم. الإرث ايجابي تماماً بالنسبة إلى عالم النفس الأمريكي ستيفن بينكر، إذ ينسب الفضل إلى التنوير في ازدهارنا الحالي، وعلمنا، وتعليمنا، وديمقراطيتنا، وإحلال سلامنا، وحقيقة أننا نعيش عمراً أطول وصحة أفضل، وأنه يمكن لجزء قياسي من البشرية اليوم أن يشبع! يقول أنطوان ليلتي بصفته مؤرخاً: «لا يشير التنوير إلى كل متماسك من المقترحات النظرية التي يمكن للمرء بسهولة الاستناد إليها. وينبغي، بدلا من ذلك، أن ينظر إليه على أنه مجمل المناقشات التي رافقت جهد الكتاب الأوروبيين من أجل تصور تحول المجتمعات التقليدية أمام أعينهم».

لذلك، ليس التنوير سوى صندوق أدوات ثمين لفهم عالم تسارعت تحولاته! وإذا كنا ورثة التنوير فذلك لأنه مجموعة من المراجع التي رافقتنا منذ قرنين. وقد قُدمت لنا مجموعة من القيم و الأفكار التي يمكننا الاستناد إليها بثقة. وأولها رفض التعصب والظلم والحماقة. ودعونا نراهن على السبب: سوف تبقى عبارة «اسحق العار» Écr. l›inf.قضية عالمية من قضايا الساعة.

هوامش

(1) مرسوم فرساي المعروف باسم مرسوم التسامح الذي منح غير الكاثوليك في فرنسا الحقوق المدنية التي حرموا منها سابقاً، والتي تضمنت الحق في عقد الزواج دون الاضطرار إلى التحول إلى العقيدة الكاثوليكية. المترجم.

ألكسندر سولجينيتسن

(1918ـ 2008) الحائز جائزة نوبل للآداب عام 1970

تاريخ التصفيات الجسديّة في روسيا

(الصرف الصحيّ) (صدرت عام 1973)

ترجمة: أ. د. ممدوح أبو الوي *

عندما الآن يشتمون ويسبّون التعسف والاستبداد، فإنَّهم يركّزون أكثر فأكثر على أحداث عامي 1937-1938 يتذكرون الاعتقالات والإعدامات التي تمت خلال عامي -1937 1938 وكأنه لم يحدث غيرها، علماً بأنَّ الإعدامات والاعتقالات تمت في ذلك التاريخ وتمت قبل وبعد ذلك التاريخ.

لا أخشى الخطأ إذا قلت إنَّ دفعة إعدامات واعتقالات عامي -1937 1938 ليست الوحيدة لا بل ليست الرئيسة، ولكنَّها ربَّما كانت واحدةً من ثلاث دفعاتٍ رئيسيةٍ، انتشرت وفاحت منها روائح كريهة من تصفيات السجون.

قبل دفعة عامي 1937-1938، كانت دفعة عامي 1929_ 1930، هُجِر في أثناء هذه الدفعة خمسة عشر مليون فلاحٍ أو أكثر إلى مناطق غابات التايغا والتوندرا، ولكن الفلاحين ناسٌ صامتون لا يسجلون شكاوى ولا مذكرات، ولا يكلف المحققون أنفسهم كتابة محاضر التحقيق ولا يبذلون جهداً كبيراً، عاش الفلاحون في مناطق الجليد الدائم ولا يتذكرهم أحد حتَّى الشرفاء من أصحاب العقول النيرة لا يتذكرونهم. وعلى أيَّة حالٍ هذه الجريمة من أبشع الجرائم التي أقدم عليها جوزيف ستالين (1879_ 1953) الأمين العام للحزب الشيوعي السوفييتي.

---

* مترجم وباحث وأستاذ جامعي من سورية عضو اتحاد الكتاب العرب

وكذلك تم تهجير قوميات وشعوب بكاملها خلال أعوام 1944_ 1946 إلى مناطق بعيدة أو إلى ألمانيا في أثناء الحرب العالمية الثانية، وبعد ذلك عادوا إلى الاتحاد السوفييتي من ألمانيا. وهذه إحدى جرائم جوزيف ستالين، بحق شعبٍ بسيطٍ لم يكتب مذكراته، ولا تاريخه في هذه الفترة.

أمَّا في عام 1937 فلقد تم اعتقال أعضاء في الحزب وبعض أصحاب المناصب والمثقفين والمتعلمين والكتّاب ومعظمهم كان يعيش في المدن، وتمّ زجهم في معسكرات الاعتقال والنفي، ومازال بعضهم يتذكر سنوات الآلام، والمآسي الشعبية، التي حدثت عام1937

إذا ما تحدثت مع تتري من شبه جزيرة القرم، أو مع شيشاني أو من الكالميك عن عام 1937 فإنَّهم سيهزون أكتافهم. أمَّا بالنسبة لمواطن من لينينغراد فعام 1937 هو عادي بالنسبة لعام 1935، وكذلك الأمر بالنسبة لبقية السكان الذين عانوا مثل سكان المناطق الغربية على بحر البلطيق.

من المعروف أنَّ العضو الذي لا يعمل يضمحل ويصغر وبعد ذلك يموت. (ولقد أعطوا لأنفسهم اسم أعضاء) وهم يعملون كي لا يضمحلوا، لا بل إنَّهم يتقوّون ويكبرون، ويتمرّنون باستمرار كي تبقى عضلاتهم قويةً، وبنيتهم متينةً.

كانت الأقنية تعمل بشكلٍ جيدٍ، وكان الضخ أكبر من طاقتها الاستيعابية، وأحياناً أقلّ، ولكنَّ أقنية السجن لم تكن فارغةً أبداً. وكانت ترحّب بنا. تاريخ الصرف الصحي هو تاريخ الخنق المستمر وغير المنقطع، تيارات تتناوب مع تيارات أخرى، ولكنَّ السيل مستمر أحياناً بقوةٍ وأحياناً بشكل أخف.

سنقدّم قائمةً مؤقتةً عن هذه التيارات أو الدفعات، عن ملايين الاعتقالات للناس البسطاء المجهولين، الذين لا يحس بهم أحد، وهي قائمة مختصرةٌ وغير مكتملة وفقيرة، لعدم قدرتي على الولوج في الماضي، أحتاج إلى الكثير من المعلومات الإضافية التي يمكن أنْ أستمدها من الناس العارفين والذين مازالوا على قيد الحياة والذين عانوا من تلك المرحلة.

أصعب الأمور في هذه القائمة هي البداية، لأنَّه بقدر ما نتعمق بقدر ما لا نجد شهوداً. لا يوجد تأريخ لتلك المرحلة، وإنْ وجد فهو تأريخ مغْفل وممنوع الوصول إليه. وليس من العدل أن نتعامل مع أحداث الحرب الأهلية القاسية في روسيا، بالطريقة ذاتها التي نتعامل بها مع سنوات السلم الأولى التي أعقبت الحرب الأهلية، عندما كان الأهالي ينتظرون عفواً عاماً.

ولكن قبل الحرب الأهلية، رأينا أنَّ روسيا غير مهيأة للنظام الاشتراكي، لأسباب

كثيرةٍ، منها بسبب تعدد القوميات فيها، والطريق إلى الاشتراكية سيكون متعرجاً، وليس سهلاً. ولقد وجهت الثورة أولى ضرباتها ضد «حزب الديمقراطية الدستورية»(الكاديت) الحزب الذي كان يطلق على نفسه «حزب الحرية الشعبية «، ومن بين قادته ميليوكوف، ونابوكوف، وكانت جريدة «الكلمة» لسان حاله، ومعظمهم في سن الشباب المنحدر من العائلات الاقطاعية الغنية والمؤيدة للنظام القيصري(الذين كانوا قبل الثورة يخدمون القيصر، وأعلنت ثورة أكتوبر عام 1917 مبدأ: التطرف ضد التطرف، تطرف ديكتاتورية البروليتاريا ضد تطرف الرجعية.) في نهاية تشرين الثاني عام 1917 انعقدت الجمعية التأسيسية وصدر قرار بعدم الترخيص لحزب «الديمقراطية الدستورية «(الكاديت) لاعتباره حزباً خارج القانون، وبدأت السلطة تعتقل أعضاءه، وفي الوقت ذاته أُعلن عن تأسيس «اتحاد حماية الجمعية التأسيسية «وعن منظومة «الجامعات العسكرية»

غصت السجون منذ الأيام الأولى للثورة بكبار الأغنياء، وبالشخصيات الاجتماعية المرموقة وبالجنرالات والضباط وبموظفي الوزارات وكلّ الجهاز الحكومي، الذي لم ينفذ تعليمات السلطة الجديدة وأوامرها. وكان أعضاء مجلس اتحاد الموظفين في عموم روسيا من أوائل المساجين، لاتهامهم بالإهمال والابتزاز والتقصير وذلك في كانون الأول عام 1917(1).

لينين وأعداء الثورة

مع أنَّ فلاديمير لينين (1870-1924) في نهاية عام 1917من أجل تطبيق «النظام الثوري الصارم» طلب: «قمع بلا هوادة محاولات نشر الفوضى من جانب المدمنين على تعاطي شرب الخمرة، وقليلي الأدب وأعداء الثورة وأشخاصٍ آخرين»(2). أيَّ إنَّ لينين وجد أنَّ السكارى يشكلون الخطر الأساسي على الثورة الاشتراكية، ثورة أكتوبر، أمَّا أعداء الثورة فخطرهم أقل ويأتون في المرتبة الثالثة من حيث شدة الخطر. ولكنَّه رسم مهمةً واسعةً، فكتب بتاريخ 7 كانون الثاني عام 1918 في مقالة بعنوان «كيف ننظم المباريات؟» وطالب بضرورة تحقيق هدفٍ عامٍ وهو «تخليص الأرض الروسية من الحشرات الضارة «وما المقصود بالحشرات الضارة ؟ ليس أعداء الطبقة العاملة فحسب، بل العمال الكسالى أيضاً، على سبيل المثال عمال الطباعة الحزبية. هؤلاء العمال ما إنْ قامت الثورة وأعلنت ديكتاتورية الطبقة العاملة حتَّى أصبحوا كسالى لا يريدون العمل، كانوا سابقاً يعملون لصالح غيرهم، وهم بعد الثورة لا يريدون العمل لصالح أنفسهم، أضف إلى ذلك «في أي حي من أحياء مدينةٍ كبيرةٍ، في أيّ معملٍ، في أيَّ قريةٍ، لا يوجد الكسالى والمبتزون الذين يسمّون أنفسهم مثقفين؟»(3).

ماذا يقصد لينين بالناس الحشرات وكيفية التخلص من شرهم؟

الناس الحشرات هم الذين يعيشون حياةً طفيليةً، على حساب الآخرين. وهناك طرق كثيرة للتخلص من طفيليتهم ولكنَّ لينين لا يحبذها، منها زجهم في السجون، ومنها الإعدام ومنها الأعمال الشاقة،(4) درس لينين أشكال العقوبات ورأى اللجوء إلى أفضلها وأحسنها ورأى أنَّ التخلص من ظاهرة الطفيلية يمكن عن طريق تطبيق المباريات بين شكل الكمونة الاقتصاديّ وشكل الحياة الجماعية المشاعيّة.

ما هي الفئات الاجتماعيّة التي ينطبق عليها مفهوم الحشرات البشرية الذي أطلقه فلاديمير لينين. كان المجتمع الروسي غيرَ متجانسٍ، فكانت هناك فئاتٌ صغيرةٌ تكاد تكون منسيةً الآن. تعدّ بعض قيادات التنظيمات الفلاحية طفيليةً، وبعض أعضاء الجمعيات التعاونية، كل تجار العقارات وأصحابها، وبعض معلمي ومدرسي المدارس والمعاهد، كل الكورال الكنسيّ والمجالس الكنسيّة، وكل رجال الكهنوت والرهبان والراهبات، وكلّ الذين يقدّمون طلبات للعمل لدى السلطة السوفييتية، من دون تأدية القسم بأنهم مستعدون لحمل السلاح في سبيل نصرة النظام السوفييتيّ. وهناك الكثير من موظفي مؤسسة السكك الحديدية، الذين لا يقدّمون أيّ خدمة للمجتمع، ولذلك يجب توجيه صفعة لهم. وكذلك الكثير من موظفي الهاتف والبريد والنقابات، كلُّ هؤلاء أعداء لطبقة العمال.

وهناك مجموعات كثيرة اعتبرها لينين طفيلية، ويجب تنظيف المجتمع منها، مثل المثقفين الملاعين، حسب تعبيره، والطلاب الكسالى، وأصحاب الطبائع الغريبة والمعتوهين. ولقد حارب القيصر بطرس الأول (1672_1725) هؤلاء كلَّهم لأنهم يعرقلون تطبيق النظام الدقيق والصارم

العقاب الجماعي:

كان من المستحيل القيام بهذا الإصلاح الجذري في ظروف الحرب، بالأدوات السابقة وبالقوانين السائدة. ولذلك لجأت الثورة إلى القوى الثورية واستعانت بالقوانين المناسبة للتخلص من الطفيليات على حدِّ تعبير لينين. أخذت القوى الثورية تراقب وتلاحق وتعتقل وتحاكم، وهي النيابة العامة وهي المحكمة وهي تصدر الأحكام وهي هيئة التنفيذ.

بدأت عام 1918 حملة نهب الكنائس والأديرة لتغطية نفقات الثورة ومن أجل الإسراع في تنفيذ الثورة الثقافية، فوقف الأهالي مع الكنيسة وقُرعت نواقيس الخطر، وتمت بعض الاضطرابات الشعبية واستخدموا الهروات ووقعت ضحايا واعتقالات.

من الصعب علينا فهم الأحداث التي جرت خلال أعوام 1918-1920، فعدد

الاعتقالات كان كبيراً ومن الصعب تصنيف المعتقلين، وكان المعتقلون من كافة الولايات، ومن ريزان، ومن كييف، ومن أسترخان، ومن سمولينسكي، ومن مورمنسكي، ومن كلِّ الولايات، وتمت الإعدامات وإطلاق النار على من يسمونهم أعداء الثورة في حزيران عام 1918

كيف نصنّف تلك الأحداث؟ عشرات الآلاف تم اعتقالهم من دون توجيه اتهامات موضوعيّة ضدهم في مرحلة الاضطرابات الجماهيرية. وبعد أنْ قامت امرأة وهي عضو بحزب (الإسيري) «حزب الثوريين الاشتراكيين «بتاريخ 30/ آب / 1918 بمحاولة اغتيال فلاديمير لينين، وأطلقت النار من مسدسها عليه وأصابته، ولكنَّها لم تتمكن من قتله. على أثر هذه الحادثة أصدرت الثورة قراراً بضرورة اعتقال أعضاء حزب (الإسيري) وهو حزب «الاشتراكيين الثوريين» الذي يعبّر عن مصالح الطبقة الوسطى في المجتمع الروسيّ، ووقف حزب «الاشتراكيين الثوريين» ضد الإجراءات التي اتخذتها ثورة أكتوبر عام 1917، ولذلك اتخذت الثورة القرار الآتي: «بأقصى سرعةٍ ودون تلكؤ يجب اعتقال كل أعضاء (حزب الإسيري)أي «حزب الثوريين الاشتراكيين» واعتقال أكبر عدد من البورجوازية ومن الضباط الموالين للنظام القيصري البائد»(5)

وللمقارنة قامت مجموعة من الإرهابيين بمحاولة اغتيال القيصر ألكسندر الثالث (1845-1894) (الذي حكم روسيا ما بين عامي (-1881 1894) (وكان الابن الثاني للقيصر ألكسندر الثاني) في شهر آذار عام 1887. وكان ألكسندر أوليانوف -أخو لينين مشاركاً في عملية الاغتيال وتمَّ شنقه في شهر أيار عام 1887 في بطرسبرج بسبب جريمته، ولكنَّ السلطات القيصرية لم تقم بالاعتقالات الجماعية، كما فعلت سلطة ثورة أكتوبر عام 1917.ولقد بررت الثورة اعتقالها الجماعي للطبقة البورجوازية بضرورة القضاء على كلِّ البورجوازيين واجتثاثهم بصفتهم طبقةً اجتماعيةً.

لم يفتشوا عن أسباب اعتقال المتهم، مثلاً عن أقواله أو أعماله ضد السلطة الجديدة، بل كان السؤال الأول الذي يوجه للمتهم: من أيّة طبقة اجتماعيّةٍ ينحدر المتهم، أصوله الطبقية، ماهي تربيته؟ تعليمه، ومهنته، وتحدد إجابته عن هذهِ الأسئلة مصير المتهم. هذا هو جوهر ومعنى «الإرهاب الأحمر».

أخذت الثورة منذ ربيع عام 1918 تعتقل أعضاء الأحزاب المختلفة بشكلٍ جماعي. من بين هذه الأحزاب «حزب الإسيري، أي حزب الثوريين الاشتراكيين» وأعضاء حزب «المناشفة أو الأقلية»، والفوضويين، والاشتراكيين الشعبيين، وكان هناك الكثير من الشخصيات التي تضع الأقنعة على وجهها، والتي تظهر أمراً وتبطن أمراً آخر. وبدءاً

من تاريخ 14 حزيران 1918 أخذت موجة الاعتقالات تشتد، وأُبعد الكثير من أعضاء المجالس من مناصبهم، وبعد مرور أقل من شهر أي بعد السادس من تموز عام1918 بدأت حملة اعتقالات حلفاء البلاشفة ولا سيما أعضاء حزب «الإسيري، الثوريين الاشتراكيين «، ورداً على سياسة القمع والمضايقات اشتعلت الإضرابات والغضب والتململ، مثل اضراب صيف عام 1918 وفي آذار عام 1921، اللذان هزا مدينة بطرسبرج التي كانت تسمى بتراغراد، وامتدت الإضرابات إلى موسكو وإلى كرونشتات.

ومن أجل تهدئة الأوضاع طرحت قيادة الثورة: السياسة الاقتصاديّة الجديدة وذلك من أجل اتهام المناشفة (الأقلية) والإسيري، أي الثوريين الاشتراكيين في إثارة القلاقل وزجهم في غياهب السجون استمرت حملات الاعتقال ضد الاشتراكيين الثوريين.. وتمّ زج ما يسمى بالفوضويين بالسجن في صيف عام 1918، وكذلك في شهري نيسان وتشرين الأول عام 1919، وجرت محاكمتهم عام 1922، كتب المخبر المعروف واسمه لاتسيس :» المناشفة يعرقلون المسيرة ولذلك يجب التخلص منهم، لكي لا تتعثر المسيرة، نحن نزج بهم في السجون، ونسحبهم من الطرقات، ونبقيهم في السجون إلى أنْ ننهي نضالنا، نضال العمال، ضد الرأسمال.»(6) وأعتقل حرسُ الكريملين في تموز عام 1918 جميع المشاركين في مؤتمر العمال غير الحزبيين، كادوا أنْ يقتلوهم مباشرةً.

وأُعتقل الذين هربوا من روسيا وعادوا إليها عام 1919 والتهمة الموجهة لهم كانت: لماذا عادوا؟ وما مهمتهم؟ وكان ضباط الفيلق الروسي الذي هرب إلى فرنسا قد عاد روسيا وأحيلوا كلهم للتحقيق والسجن.

وأُتهم الكثير بالمشاركة في الاضطرابات التي اشتعلت في كلٍّ من بتراغراد وموسكو، وأُعدم أغلبهم وزج بالآخرين في غياهب السجون وعانى المثقفون في هذه الفترة من القمع والاضطهاد. ووجهت هذه الحملة من الاعتقالات هدفها ضد المثقفين وضد المنشقين من حزب (الكاديت) أو حزب الحرية الشعبية، وأحياناً كان يطلق على نفسه» حزب الديمقراطية الدستورية» ويعد هؤلاء أنفسهم أنَّهم ليسوا من أتباع الاشتراكية ولا من أتباع النظام الملكي. هم من أساتذة الجامعات والعلماء والمهندسين والفنانين والأدباء والأوساط العلمية ورجال الدين. ضمَّ فلاديمير لينين إلى قائمة هؤلاء الأديب الشهير كوريلنكو، معتبراً إياه بورجوازياً صغيراً تافهاً «ويجب زجه بالسجن لمدة أسبوع على الأقل»(7). ونحن نعلم اعتراضات مكسيم غوركي (1868_1936) على الإفراط في القسوة. ويجيبه فلاديمير لينين: «لا تضيع نفسك على عفن هؤلاء المثقفين، ولا تفكر بالبكائيين»(8) ويتابع لينين : «نحن نعلم أنَّ هناك كوارث ومصائب»(9) «ونعترف بوقوع أخطاء»(10)

واشتعلت الاضطرابات بدءاً من كانون الثاني عام 1919 واستمرت عامين في الريف في صفوف الفلاحين، ولذلك لجأ النظام الجديد إلى اعتقال الكثير منهم، وأُعدم بعضهم في مكان الاضطراب.

وصدرت بتاريخ 30 / آب/ 1918/ تعليمات «بضرورة إطلاق النار على كلِّ من شارك في أعمال الحرس الأبيض».

انتهت الحرب الأهلية في معظم المناطق الروسية عام 1920، على الأقل انتهت في مناطق نهر الدون، مع ذلك لم تنتهِ أعمال القتل والإعدامات مثلاً في نوفوتشيركاسك أُعدمت امرأةٌ حامل لأنَّها خبأت زوجها الضابط في الجيش الأبيض، محاولةً إنقاذه.

أصدرت اللجنة المركزية للحزب في أيار عام 1920 بياناً «عن الأنشطة التخريبية وراء خط الجبهة»، ونعلم من خلال التجربة أنَّ مثل هكذا بيان يشير إلى مخططٍ للقيام بحملة اعتقالاتٍ جديدةٍ، وهذ البيان ما هو إلا الخطوة الأولى للبدء بالاعتقالات.

كانت الصعوبة الأولى (أو قد تكون الميزة الأولى) إلى عام 1922، غياب قانون جنائي، تنفذه الجهات المعينة، ولذلك تصرفت القيادة تصرفاً ذاتياً ثورياً (ودائماً من دون الوقوع في الخطأ) كما يظنون، فكانت القيادة تقرر من يجب اعتقاله وما هو مصيره، ومن لا يجوز اعتقاله، من دون اللجوء إلى أيِّ قانون.

في هذا الاستعراض لن نتابع كلَّ المتهمين بالقضايا الجنائية، ولذلك نذّكر بأنَّ الكوارث التي كان سببها تغيير الإدارة، والتي أدت إلى السرقات، وعمليات الاختطاف، والعنف والرشاوى، وتزوير الوثائق وإعادة بيع المسروقات والسمسرة، وأخذَ المجرمون يلاحقون مجرمين آخرين، ويزداد عدد المناهضين للثورة، وهل كانت هناك سمسرة ذات طبيعة سياسية؟ كما أشار مرسوم اللجنة الشعبية السوفييتية بتوقيع فلاديمير لينين بتاريخ 7/23/ 1918:» المذنبون في عمليات البيع والشراء وهاتان العمليتان تشكلان حرفة لدى البعض، ويا لها من حرفة احتكار المواد الغذائية وبيعها بسعرٍ غالٍ، يحتكر الفلاح القمح ثم يبيعه بسعرٍ غالٍ، يجب سجن المحتكرين لمدةٍ لا تقل عن عشرة أعوامٍ، ومصادرة ممتلكاتهم كلِّها وإحالتهم للأعمال الشاقة»(11)

عام 1921

وأخذ الفلاحون منذ ذلك الوقت يقدمون منتوجاتهم من دون مقابل، وتراكم الغضب لديهم وتمردوا، وقمعتهم السلطة الجديدة، وبدأت حملة اعتقالات، وبذلك «خسرت القرية أفضل أبنائها الذين يعملون بصدق وإخلاصٍ. «_ هكذا كتب الأديب

كورالينكو(1853-1921) للروائي لمكسيم غوركي(1868-1936) في 10/ آب /1921، وكذلك تمَّ قمع واعتقال قادة اتحاد الفلاحين في نهاية عام 1920، ولم تتم محاكمتهم.

ووقعت أهم الاعتقالات في القرى والريف في حزيران عام 1921، وزُج بالفلاحين في المعسكرات المسيجة بالأسلاك، وأُعتقلت كثيرٌ من الأسر التي شاركت في الانتفاضة أو شارك أحد أفرادها، مدة ثلاثة أسابيع، وخلال هذه المدة يجب على الرجل الهارب أنْ يسلّم نفسه، وإلا فإنَّ أسرته ستتعرض للنفي بدلاً عنه.

وقبل ذلك في آذار عام 1921تمرد بحارة كرونشتات ونقلوا على أثرها إلى قلعة بطرس وبولس في بتروغراد وبعد ذلك إلى سجن أرخيبيلاغ.

بدأ عام 1921 بقرارٍ صادرٍ عن قيادة الثورة بتاريخ 1921/1/8 «يجب تشديد قمع الطبقة البورجوازية!» الآن وبعد انتهاء الحرب الأهلية يجب تشديد القمع وليس تخفيفه، وكيف بدا ذلك في شبه جزيرة القرم، كتب عن ذلك الشاعر فولوشين(1877-1932) في بعض قصائده.

وتمَّ في صيف عام 1921 اعتقال أعضاء لجنة مساعدة ضحايا المجاعة الشرسة التي لم يسبق لها مثيل في روسيا، (كوساكوفا، بروكوفاتش، كيشكين)الذين حاولوا وضع حدٍّ للمجاعة، والذين لم يسمح لهم إطعام الجياع. ولقد كتب كورالينكو (-1853 1921) وهو في آخر أيامه في رسالته إلى مكسيم غوركي بتاريخ 1921/9/14: «أسوأ عملٍ قام به سياسيو الحكومة «ويذكر كورالينكو انَّ مرض التيفوس منتشر في السجون.(وهذا ما أكده كل من تعرض لتجربة السجن مثل سكريبنكوفا).

وبدأت السلطات عام1921 تزج في السجون طلبة الجامعات والمعاهد الدراسيّة العليا، بسبب انتقاد الطلاب للنظام الجديد، من دون أن يسجلوا هذه الانتقادات كتابةً، وإنَّما انتقدوا النظام في أحاديثهم فيما بينهم. وكانت مثل هذه الحالات قليلةً بدليل أنَّ المحقق كان أحد قادة الحزب نفسه وهو مينجينسكي الذي انتسب للحزب عام 1902 وشارك في ثورة عام 1905 وفي ثورة أُكتوبر عام 1917 وفجأةً في ربيع1921 قام طلاب جامعة موسكو لعلوم التكنولوجيا بإضرابٍ، إذ كانت تُتبع في هذه الجامعة قاعدة صارمة والتي تنص على أنَّ رئيس الجامعة يُنتخب من قبل أساتذة الجامعة وكان آنذاك البروفسور كالينينكوف رئيساً للجامعة، (الذي أُحيل فيما بعد للقضاء)، فأعفته السلطة الثورية من منصبه وعينت مكانه مهندساً مغموراً، وحدث هذا في ذروة الدورة الامتحانية، رفض الطلاب متابعة الامتحانات وتجمعوا في باحة الجامعة غاضبين أشد الغضب وفارت دماؤهم.

ورفضوا التعامل مع رئيس الجامعة الجديد وطالبوا بتطبيق النظام الداخلي للجامعة المعمول به، والذي ينص على الإدارة الذاتية للجامعة واستقلاليتها. وبعد ذلك توجه الطلاب إلى إحدى ساحات موسكو لينضم إليهم طلاب من الجامعات الأخرى. ولكن المعالجة ليست صعبةً بالنسبة للشيوعيين، والآن كيف ستعالج الموضوع السلطة؟ لو حدث مثل هذا الأمر في العهد القيصري لغطت الصحف الحدث ولخرجت المظاهرات تسقّط الحكومة والقيصر، أمّا في العهد الثوري، فسجلوا أسماء الخطباء وأُعتقلوا واحداً تلو الآخر. وأُلغيت الدورة الامتحانية ولم يحصل الطلاب على شهادة مهندس المطلوبة.

ازدادت اعتقالات الاشتراكيين غير الحزبيين في العام ذاته، باستثناء أعضاء الحزب الحاكم(البلاشفة)، وتمَّ حلُ الأحزاب الأخرى.

لا يستطيع أيُّ مواطنٍ من مواطني الدولة الروسية تجنب مصيره المحتوم إذا كان قد انتسب إلى حزب غير حزب البلاشفة، (إلا إذا لحق وانتسب بأقصى سرعةٍ لحزب البلاشفة، (كما فعل البعض مثل مايسكي وفيشينسكي اللذان تعلقا بخشبة الخلاص من الغرق باللحظة الأخيرة. وانتسبا للحزب الشيوعي.) ولكن كثيرين لم يلقوا مصيرهم المحتوم عام 1921 ولكنهم لقوه في العام التالي أو عام 1932 أو. ..ويطرحون على المتهم أسئلةً عاديةً مثل كم عاماً أمضيت في حزب كذا؟ متى انتسبت؟ وبعد ذلك يرسلون المتهم إلى السجون التي بنيت في العهد القيصري، أو إلى الزنزانات. وأحياناً يرسلون المتهم إلى المنفى وهذه أخف العقوبات.

استمرت الملاحقاًت فترةً طويلةً، واقتضت الخطة تنظيف موسكو وبتراغراد والمدن الساحلية وكل المراكز الصناعية من الاشتراكيين، وكانت عمليةً كبيرة، تشبه لعبة الشدة (سوليتير)قواعد اللعبة لم تكن مفهومة للمعاصرين، ونستطيع نحن تقييمها الآن، نُفذت اللعبة بأيدٍ ماهرةٍ، وبصمت وبإتقانٍ، وهكذا أُعتقل الكثير ممن عادوا النظام القيصري وسجنوا في زمن القياصرة وعانوا من الأعمال الشاقة والنفي والقيود والأغلال في أرجلهم، وتعرضوا للاضطهاد في زمن البلاشفة. كتب الأديب الشهير كورلينكو إلى مكسيم غوركي في 29/ حزيران؟1921:» سيسجل التاريخ بأن البلاشفة اضطهدوا الثوريين الاشتراكيين الحقيقيين أكثر من اضطهاد النظام القيصري لهم. ولو كان القمع والتعذيب الذي عانوه من البلاشفة محتملاً، كما كان في عهد النظام القيصري، لبقوا على قيد الحياة»

وفي هذه الحملة قضت السلطات على أغلبية المساجين السياسيين الذين تعرضوا للسجن في زمن القياصرة، وذلك لأنَّ أعضاء حزب (الإسيري) أيّ حزب الثوريين الاشتراكيين تعرضوا هم والفوضويون لأقسى العقوبات في العهد القيصري. وعانوا من الأعمال

الشاقة، وليس فقط أعضاء حزب الاشتراكيين الديمقراطيين الذين عانوا من الأعمال الشاقة والاضطهاد، الحزب الذي لم يعانِ من الاضطهاد مثل غيره.

عرض النظام الجديد على أعضاء حزب (الإسيري) أي حزب الثوريين الاشتراكيين حلَّ حزبهم وتقديم الاستقالات الخطية من الحزب ومن إيديولوجيته، رفض البعض وقضت السلطة عليهم مباشرةً، ووافق البعض الآخر وبذلك بقوا على قيد الحياة عدة سنوات، ولكن فيما بعد جاء دور هؤلاء وقضت السلطة عليهم، كما قضت على الذين من قبلهم.

أحياناً عندما نقرأ بعض المقالات تصيبنا الدوخة، لقد نشرت جريدة «إزفيستيا» مقالاً بتاريخ 24/ أيار/ 1959، يقول المقال: بعد عامٍ من وصول أدولف هتلر للحكم في ألمانيا، أُعتقل في الاتحاد السوفييتي شخص اسمه ماكسيميليان خوكيه، على الرغم من كونه شيوعياً، لم يحكموا عليه بالإعدام، بل حكموا عليه بالسجن لمدة عامين. وبعد انتهاء المدة لم يبقوه في السجن بل أخلوا سبيله. وعاش حياةً هادئةً ومنعزلة ولذلك أثنى عليه صاحب المقال معتبراً إياه شجاعاً.

القضاء على المؤسسات الدينية:

أعلنت لجنة الطوارئ لمكافحة أعداء الثورة، والتي للتو غيّرت اسمها، وقررت التدخل في شؤون المؤسسات الدينية، وذلك في ربيع 1922، أيّ القيام بإجراءات ثورية ضد الكنيسة، وهذا يعني تبديل رؤساء المؤسسات الدينية، وتعيين رؤساء ينظرون إلى السماء بعين ويطيعون المخابرات بالعين الثانية. وهذا ما سموه بالكنيسة القادرة على البقاء والحياة. وبذلك حاولت السلطة السيطرة على الكنيسة ومؤسساتها. ولذلك أقدمت على اعتقال البطريرك تيخون، وكذلك أُعتقل الميتروبوليت فينامين في مدينة بطرسبرج لعرقلته الإجراءات الجديدة في المؤسسات الدينية. وكذلك تمَّ اعتقال الكثير من الكهنة وخدام الكنائس والرهبان الذين عارضوا المضايقات التي تعرضت لها المؤسسات الدينية في المدن والبلدات والقرى.

اعتقلت السلطات كلَّ النساك والذين يدرسون اللاهوت وأعضاء الجمعيات الدينية، وطال الاضطهاد أعضاء جمعية فلاديمير سولافيوف، وكذلك كل من ساهم في خدمة الكنيسة الكاثوليكية، والسحرة الذين يخاطبون الأرواح.

اعتقلت السلطات كل من يدعو للإيمان خلال العقد الثالث من القرن العشرين وبعض النساء المؤمنات والمصلين الذين يجاهرون بإيمانهم ويؤثرون في الجيل الصاعد وحاربتهم حرباً لا هوادة فيها، يحق لك الصلاة والإيمان بحرية، ولكن على ألا يسمع صلاتك سوى الخالق _ كما كتبت الشاعرة تاتيانا خاكييفتش.

سُجنت الشاعرة عشر سنوات بسبب هذه القصيدة، على المؤمن ألا يبوح بإيمانه لأطفاله، كي لا تتناقض أفكاره مع الأفكار الإلحادية التي يدعو لها النظام الجديد. وأُعتبرت التربية الدينية تربيةً معادية للثورة، وإذا أُحيل المؤمن للقضاء وتخلى أمام القضاء عن إيمانه، آنذاك يُخلى سبيله. ولكن إذا الأب أو الأم تظاهرا بالتخلي عن الإيمان، وبالوقت ذاته لم يكونا صادقين، آنذاك فالعقوبة عشر سنوات في السجن.

عاقبت السلطة أصحاب العفة، وبالوقت ذاته عاقبت العاهرات، ولكن الفرق كبير، فكانت العقوبة على ممارسة الدعارة ثلاث سنوات، في حين كانت عقوبة الدعوة للإيمان عشر سنوات. ولا يحق للمؤمنين بعد قضاء العقوبة العودة لأطفالهم ولأسرهم. وكانت العاهرات في حالات كثيرةٍ يمارسن الدعارة وهن في المعتقل مع الجنود والحرس، وبعد الاعتقال.

وتمت الاعتقالات في العشرينيات لأسباب قومية، فلقد طال البعض اتهام التعصب القومي ومعاداة الأممية، وانتشرت هذه الظاهرة في جورجيا وأوكرانيا وتركمانيا وأذربيدجان وأرمينيا، وكذلك بين اليهود إذ اعتقل أعضاء الجمعية الصهيونية «غيخالوتس» في عام 1926، الذين لم يتبنوا الفكرة الأممية.

طالب الطلاب في العشرينيات باستقلالية الجامعات والمعاهد الدراسية العليا، كما طالبوا بإلغاء المقررات الدعائية مثل «الشيوعية العلمية» و» الإلحاد العلمي»...وتمَّ اعتقال المطالبين باستقلالية الجامعات ولاسيما في مدينة لينينغراد التي أُعتقل فيها مئات الطلاب في أيار عام 1924 مدةً تزيد عن سنتين وتصل إلى ثلاث لقراءتهم مؤلفات غيورغي بليخانوف (1856-1918) الذي ساهم في نشر الفكر الماركسي في روسيا، ومن مؤسسي جريدة «الشرارة»، والمؤلفات الاشتراكية الأخرى. وبدءاً من عام 1925 أخذت السلطات تعتقل أنصار ليف تروتسكي (1879-1940) الذي تمَّ إبعاده إلى جنوب الاتحاد السوفييتي، وبعد ذلك إلى تركيا وأخيراً إلى المكسيك، ثم تمَّ اغتياله، وكذلك تعرض للسجن كل من يقدم مساعدات للمساجين السياسيين.

وضع الضباط السابقين (ضباط النظام القيصري)

تركت سنوات العقد الثالث أو سنوات العشرينيات انطباعاً لدى الأغلبية أنَّها فترة الاستبداد، لم تكتفِ السلطة بإرهاق الطبقات المستغلة، بل طالت يدها الضباط السابقين، الذين شاركوا في الحرب الأهلية، بعضهم أُعدم. بعضهم خدم في الجيش الروسي أيام القياصرة وانتقل إلى الجيش الأحمر، وجد بعضهم مضايقات في الترقية وفي تأمين السكن وفي الحصول على إجازات، وأحياناً زجوا بهم في السجن.

ولكن لا تنتهي مشكلة الضباط بزجهم في السجن، فلديهم أطفال وزوجات وأهل، فعندما يعتقل رأس الأسرة، فسيحدث خلل في الأسرة كلِّها. هل سيعتقلون الضباط وأسرهم؟

ولذلك أصدرت السلطة قراراً بالعفو العام عن القوزاق، الذين شاركوا في الحرب الأهلية.

تعرض موظفو الدوائر الحكومية الذين خدموا في العهد القيصري للمضايقات، وحاولوا التخفي والاختباء، وكان ذلك ممكناً في بداية السلطة السوفييتية

المصادر:

1 _ مجلة وزارة الداخلية، موسكو، 1917، العدد الأول، ص4

2 _فلاديمير لينين، المؤلفات الكاملة، موسكو، المجلد 35، ص 6

3_ فلاديمير لينين، المؤلفات الكاملة، موسكو، المجلد 35، ص 204

4_ فلاديمير لينين، المؤلفات الكاملة، موسكو، المجلد 35، ص 203

5_ مجلة وزارة الداخلية، موسكو، 1918، العدد21-22ص1

-6 كلمة وأحاديث الدعاة، 1920، موسكو، العدد التاسع، ص81

-7 فلاديمير لينين، المؤلفات الكاملة، المجلد51، ص48

-8 المصدر السابق، ص47

9 – المصدر السابق ص 48

-10 المصدر السابق.

-11 الحرب والثورة، موسكو 1926، الكتاب الثامن، ص 10-11

شعـر

قصيدة «البحيرة»

للشاعر الفرنسي: ألفونس دو لامارتين

ترجمة: أ. د. سام عبد الكريم عمار *

رائعة فيكتور هوغو الخالدة: الفَجْرُ يَنْبَلِجُ (L›aube s›allume)

(1)

الفجرُ ينبلجُ،
والظّلُّ الكثيفُ يَهرُبُ.
والحلمُ والضّبابُ
يذهبانِ إلى حيثُ يذهبُ الليلُ؛
والجفونُ والورودُ
تَنْفَتِحُ نصفَ انفتاحةٍ؛
ومنْ صَحْوَةِ الأشياءِ
نسمعُ الضجيجَ.

* لغوي وتربوي ومعجمي ومترجم وأستاذ جامعي من سورية عضو اتحاد الكتاب العرب.

كلُّ شيءٍ يغنّي ويَهمِسُ،
كلُّ شيءٍ يتكلّمُ في وقتٍ واحدٍ،
الدُّخَانُ والخُضرةُ،
والأعشاشُ والأَسطُحُ؛
والريحُ تتحدثُ إلى أشجارِ البلّوطِ،
والماء يتحدثُ إلى النوافيرِ.
كلُّ الأنفاسِ
تصبحُ أصواتًا!

كلُّ شيءٍ يستعيدُ روحَهُ،
الطفلُ يعودُ إلى حركتِهِ،
والموقدُ يستعيدُ لهيبَهُ
والعودُ يستعيدُ لحنَهُ؛
والجنونُ أوِ الخَرَفُ،
في العالمِ الفَسيحِ،
يستأْنِفُ كلٌّ منهما، من جديدٍ،
ما كانَ يرسُمُهُ.

وسواءٌ أَفكّرْنا أم أَحببْنا
سنتحرّكُ بلا انقطاعٍ،
نحوَ هدفٍ أَسمى،
كلُّ شيءٍ يطيرُ هائِجًا؛
القاربُ يبحثُ عن رصيفٍ،
والنحلةُ تبحثُ عن صَفصافةٍ معمَّرةٍ،
والبوصلةُ تبحثُ عن قُطبٍ،
وأنا أبحثُ عن الحقيقةِ!

(2)

الحقيقةُ عميقةٌ!
والجرانيتُ يُثْبِتُ
أنّ مرساتي وجَدَتْ!
في قاعِ كلِّ موجةِ
في هذا العالَمِ المظلِمِ
الذي تمرُّ فيه خَفِيّةً
أحلامٌ لا حصرَ لها،
سَقْفًا وبِلاطًا!

أيتُها الحقيقةُ، يا لَكِ من نهرٍ جميلٍ!
لا تَدَعِي شيئًا يَجِفُّ!
أنتِ الينبوعُ الذي يشربُ منهُ كلُّ شيءٍ،
أنتِ الجِذْعُ الذي يُزْهِرُ منهُ كلُّ شيءٍ!
أنتِ المِصباحُ الذي يضعُهُ اللهُ
قريبًا من كلِّ سببٍ!
أنتِ النورُ الذي يرسلُهُ الكونُ
إلى الروحِ!

الشجرةُ ذاتُ لِحاءٍ خَشِنٍ،
والبلّوطُ ذو جبهةٍ واسعةٍ،
كلٌّ بِحَسبِ قوتِهِ.
والإنسانُ يَنحني أو يَنكسرُ،
من حيثُ ينتشرُ الظِّلُّ؛
وحيثُ ينحني الجميعُ،
واحدٌ على فرعٍ،

وآخرُ على الجِذْعِ!

جبلٌ يتدفّقُ منهُ كلُّ شيءٍ!
وهاويةٌ يغيبُ فيها كلُّ شيءٍ!
أَلَقٌ سَامٍ
ماذا يفعل يَهْوَه!

(3)

أيتُها الأرضُ! أيتُها العجائبُ
ذاتُ الألقِ البهيجِ
الذي يملأُ آذانَنا
ويُبْهِرُ عيونَنا!
شطآنٌ تموتُ عندَها الموجةُ،
وغاباتٌ تُشَذِّبُهُا هبَّةُ ريحٍ،
وفي الأفقِ الغامضِ
أسرارٌ خَفِيَّةٌ!

اللازوردُ احْتَجَبَ عنهُ
ماءُ اللجَّةِ المالحُ،
وعندما أتركُ شِراعي
يَنسابُ معَ الهواءِ،
وأنا متّكئٌ على النصل،
أنْصِتُ بالروحِ
إلى قصيدةِ العُرسِ هذهِ،
فَلْيغنِّ البحرُ!

اللازوردُ ليسَ أقلَّ عذوبةً
من السماءِ التي تبتسمُ،
وعندَما أُحاولُ أن أسمعَ
أبحثُ، أيتُها الطبيعةُ،
عمّا تقولُهُ الروحُ،
وعنِ الكلمةِ الغامضةِ
التي تهمِسُ بها الريحُ،
والتي يكتبُها النّجمُ!

إبداعٌ خالصٌ!
وكونٌ كُلّيٌّ!
ومحيطٌ، ونِطاقٌ،
كلُّ شيءٍ تحتَ السماءِ!
نجومٌ تولِّدُ
أنفاسَ السيّدِ،
وزهورٌ قد يجنى اللهُ منها
شيئًا منَ العسلِ!

أيتُها الحقولُ! يا أوراقَ الشجَرِ!
يا له من عالمٍ أخويٍّ!
برجُ أجراسِ القرى
متواضعٌ ومَهِيبٌ!
وجبلٌ يحملُ وْكَرَ نسرٍ!
وفجرٌ نَدِيٌّ وصافٍ،
وابتسامةٌ عابرةٌ
منَ النجمِ الأبديِّ!

إنْ أنتُم إلا كتابٌ،
بلا نهايةٍ ولا منتصَفٍ،
يسعى كلُّ شخصٍ، من أجلِ أن يعيشَ،
إلى أن يقرأَ فيهِ قليلًا!
جملةً عميقةً جدًّا
يبحثُ عَبثًا عن معناها!
العينُ ترى فيهِ عالَمًا،
والروحُ تجدُ فيهِ إلهًا!!

إنه كتابٌ جميلٌ تُنْهيْهِ
القلوبُ النقيّةُ؛
ويحلمُ المفكّرونَ فيهِ
بمعانٍ خفيّةٍ؛
ويكتبُ أولئكَ الذينَ عَهِدَ إليهمُ اللهُ
بجبهةٍ عريضةٍ وواسعةٍ
في هامشه:
ها نحنُ جِئْنا!

إنهُ كتابٌ مقدَّسٌ شراعُهُ
يَخفقُ في كلِّ مكانٍ،
إنهُ كتابٌ مقدَّسٌ لا يَخُطُّ النجمُ
الذي يُشِعُّ في العيونِ،
أيُّها السِّرُّ الخَفِيُّ!
إلا اسْمًا وحيدًا،
إلا اسْمًا على الأرضِ،
إلا اسْمًا في السماواتِ!

إنهُ كتابٌ شافٍ
يُفْعِمُ القلبَ!
ويَعملُ بِهِ وعليهِ بِدَأْبٍ
كلُّ حَكيمٍ صارِمٍ!
ومعناهُ العَصِيُّ
يَتَكَشَّفُ أَحيانًا!
ويُهَجِّيه فيثاغورثُ
ويَقْرَؤُهُ موسى!
.....

هوامش

. فيكتور هوغو (Victor Hugo) أديب فرنسي، يلقَّب أحيانًا برجل المحيط أو، بعد وفاته، برجل القرن. هو شاعر وكاتب مسرحي وروائي ومصمم رومانسي، ولد في 26 فبراير/شباط عام 1802 في مدينة بيزانسون، وتوفي في 22 مايو/أيّار 1885 في باريس. يعتبر هوغو من أهم كُتّاب اللغة الفرنسية والأدب العالمي. كما يعد شخصية سياسية ومثقفًا ملتزمًا. كان له دور إيديولوجي كبير، وقد احتل مكانة مهمة في تاريخ الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر. المترجِم.

2. القصيدة مستقاة من مجموعة فكتور هوغو (أغاني الشَّفَق Les chansons du crépuscule) التي نُشِرَتْ عام 1866. المترجِم.

3. هو اسم الله المذكور في التوراة وفي العهد القديم في الكتاب المقدس. المترجِم.

4. قصيدة تُؤلَّف في مناسبة زواج على شرف العروسين الجديدين. المترجِم.

مقاطع من قصيدة

حكاية الأميرة الميتة والفرسان السبعة

ألكسندر بوشكين

ترجمها عن الإنكليزية: أ. د. عيسى الشماس *

الكسندر سيرغييفتش بوشكين وُلد في(6 حزران، 1799) لعائلة روسية نبيلة في موسكو وتوفي في (10 فبراير، 1837). شاعر روسي، وكاتب مسرحي، وروائي في الحقبة الرومانسية، يُعتبر من قبل الكثيرين الشاعر الروسي الأعظم ومؤسس الأدب الروسي الحديث. نشر قصيدته الأولى وهو في سن الخامسة عشرة، وعُرف بشكل واسع من قبل المؤسسات الأدبية. ألقى بوشكين خلال تخرجه من المدرسة الثانوية قصيدته المثيرة للجدل «أغنية الحرية»، التي تُعد واحدة من قصائد عدّة أدت لنفيه من قبل الإمبراطور ألكسندر الأول. كتب بوشكين مسرحيته الدرامية الأكثر شهرةً «بوريس غودونوف» في ظل المراقبة المشددة من قبل شرطة الإمبراطور السياسية وعدم القدرة على النشر. كانت روايته الشعرية «يفغني أونيغين» تُنشر بشكل متسلسل من عام 1825 حتى عام 1833.

* كاتب ومترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب.

(1)

رحل القيصر مع حاشيته.
«القيصرة «طيبة القلب
جلست عند النافذة وحيدة.
متمنية أن يسرع في العودة إلى المنزل.
كلّ الأيام، كلّ يوم كانت تنتظر،
تكرّس التحديق حتى
أصبحت العينان ضعيفتين من الإجهاد الزائد،
تحدّق في السهل الفارغ.
ولا علامة على حبيبها!
لا شيء سوى قطع الثلج التي
تكوّمت بسرعة على المرج.
كانت الأرض بيضاء كما يمكن أن تكون بيضاء.
تسعة أشهر طويلة جلست وانتظرت،
بقيت يقظة خلالها بلا هوادة.
ثم من الله عشية عيد الميلاد
رزقت بابنة.
في الصباح الباكر من اليوم التالي،
مكافأة الحب والوفاء،
المنزل مرّة أخرى بعيداً عن المسافر
جاء أخيراً الأب القيصر.
نظرة واحدة مولعة اندفعت عليه

لهثت من الفرح مع ابتسامة الشفاه الرقيقة

ثمّ سقطت مرّة أخرى على سريرها

وبحلول وقت الصلاة كانت ميتة.

جلس القيصر لفترة طويلة وحيداً وهو يفكّر،

لكنّه أيضاً كان إنسانًا فحسب.

دموع سنة حزينة ذرفها...

وتزوج امرأة أخرى.

هي (إذا كان المرء صادقاً تماماً)،

كانت مولودة «القيصرة «شابة.

نحيفة، طويلة القامة، واضحة النظر إلى الأعلى.

نشيطة وذكية – وما إلى ذلك.

لكنّها كانت على قدم المساواة

عنيدة، متكبّرة، متعمدة، غيورة.

في مظهرها الغني والفخم

كانت ذات مظهر متألّق.

وكان لها هذا التميّز الفريد:

يمكنها التحدّث بأسلوب مثالي.

فقط مع هذه الشفافية يمكنها أن تكون

في روح الدعابة اللطيفة.

لقد كانت رائعة مرّات عدّة في اليوم

وترحّب بذلك:

«أخبريني يا جميلة المظهر،

لا شيء غير الحقيقة، أسأل:

من هو الأكثر حسناً في كل العالم

وله جمال نادر؟

«فأجابت المرآة:

«أنت لا يمكن أن تنكري

أنّكّ الأكثر حسناً في كلّ العالم

وجمالك هو الأكثر ندرة. »

ضحكت القيصرة بسرور،

هزت كتفيها بمرح

نفخت خدّيها وفتحت جفنيها،

حرّكت أصابعها بخجل، بمكر،

قفزت وهي تدور، يداها على الوركين،

والغطرسة على شفتيها.

كلّ هذا الوقت وابنة القيصر

هادئة، كما علّمتها الطبيعة،

نمت ونمت، وجاءت الآن تماماً

مثل الزهرة التي تتفتح:

ذات الحاجبين كحاجبي الغراب، ذات البشرة الفاتحة،

بالنفس اللطيف والمودة.

ومع اختيار الخطيب

أشرقت الأميرة يليسي

وافق القيصر

وتمّ وضع افتراض مبدئي لمهرها

سبع مدن ذات مخزن ثري.

سبع مخازن من بيوت القصور.

(2)

في الليلة التي سبقت الزفاف
من أجل لباس الحفلة
الوقت يمرّ،
تحدّثت «القيصرة «مع مرآتها،
«من هي الأجمل في العالم كله
ولها جمال أكثر ندرة؟
فماذا ردّت المرأة ؟
«أنت الأحسن، لا أستطيع أن أنكر،
لكنّ الأميرة هي الأجمل.
وجمالها هو الأكثر ندرة. »
قفزت «القيصرة» الفخورة.
على الطاولة محدثة صوتاً،
صفعت المرآة بغضب،
«يا أيها الزجاج البغيض،
الكذب جريء كالنحاس!
بأيّ حقّ هي منافستي؟
بهذه الحماقة، سوف ألجم الشابة.
هي راشدة أكثر منيّ، أمر مغيظ!
إنّها ساحرة قليلاً، وبيضاء :
مع أمّها المنتفخة، وهي تحدّق
في ذلك الثلج، ما هو مدهش جدًا!
الآن انظر هنا، اشرح لي
كيف يمكن أن تكون أكثر حسناً؟
نظفوا هذا العالم، عالمنا وابحثوا جيداً.
لن تجدوا مثيلاً لي في أي مكان.
أليست هذه هي الحقيقة ؟ بكت.

ومازالت المرآة تجيب:
«لكن الأميرة هي الأجمل
وجمالها هو الأكثر ندرة.
انفجرت «القيصرة «بحقد.
ألقت المرآة بعيداً عن الأنظار
تحت أقرب خزانة
وعندما أنفاسها تعافت
استدعت سمادج، خادمة غرفتها.
وأعطت تعليماتها:
«خذي الأميرة إلى الغابة،
اربطي يدها وقدمها وجبهتها
إلى الشجرة! عندما تصل الذئاب
دعيها تأكل الفتاة وهي حيّة!»
غضب المرأة من شأنه أن يخيف الشيطان!
ولم يكن للاحتجاج أي فائدة على الإطلاق.
وسرعان ما غادرت الأميرة مع سمادج
إلى الغابة. و سارا مجهدين حتى الآن
خمّنت الأميرة السبب.
إنّها خائفة حتى الموت بسبب هذه الخيانة الشنيعة،
توسّلت بصوت عالٍ: «أنقذي حياتي!
أنا بريئة من الذنب!
لا تقتليني، أتوسل إليك!
وعندما أصبح «قيصرة «
سأعطيك مكافأة غنية «.

سمادج، التي أحبت أميرتها حقًا،
كانت تكره قتلها أو تقييدها،
تركتها وهي تقول بلطف:
«الله معك! لا تتأوهي!»
قالت هذا، وعادت وحدها.
«حَسناً؟» سألت «القيصرة «،
«أين هذا المخلوق الصغير الجميل؟»
«في الغابة بمفردها»
أجابت سمادج: «وستبقى هناك.
قيّدتها إلى شجرة وتركتها
عندما يهاجمها وحش جائع
سيكون لديها القليل لتبكي
وستموت بسرعة !»

(3)

انتشرت الإشاعة وأثارت حالة من الذعر:
«ماذا، اختفت ابنة القيصر!»
كان القيصر حزيناً في ذلك اليوم.
لكنّ الأميرة الشابة يليسي
رفعت إلى الله صلاة حارة
وراحت بين الحين والآخر
تبحث عن ودليل العودة إلى الوطن.
في هذه الأثناء واصلت العروس الشابة المشي
عبر الغابة حتى الصباح،
تائهة بالنسبة لمكان وجودها.
وفجأة لمحت منزلاً.
خرج منه كلب وهو يزمجر، وينبح،
ثم جلس، ذيله هادىء
عند البوابة ولم يكن هناك حارس
كان كلّ شيء هادئا في الباحة.
على مقربة كان الكلب الطيب يحميها
عندها صعدت الأميرة السلالم ببطء
للوصول إلى غرفة المعيشة،
حرّكت الحلقة على الباب.
وقبل أن تفتح عينيها
ثمّة غرفة مضيئة: في كل مكان
لوح من خشب البلوط تحت الأيقونة
وموقد من القرميد للاستلقاء عليه.
كان الأمر واضحا بالنسبة للأميرة
كان القوم الطيبون يسكنون البيت
لا أحد ينكر ملجأها.
ومع ذلك، لم يكن أحد في المنزل.
لذا شرعت في تنظيف المقلاة،
جعلت البيت كلّه ناصعاً ومريحاً،
أشعلت شمعة في الزاوية،
أشعلت النار لتستدفيء،
صعدت على فراش المنصة
لتضع رأسها النائم.
وقت العشاء. ضجّت الباحة.
اندفعت الخيول وتجمّع الرجال.
ذوو شوارب ثخينة وبشرة حمراء

دخل سبعة فرسان مفعمون بالحيوية.
قال الأكبر: «كم هو رائع!
كل شيء أنيق جداً! النار مشتعلة!
شخص ما كان ينظف هنا
وينتظر في مكان قريب.
من هناك ؟ اخرج من الاختباء!
كن صديقاً في سلام دائم!
إذا كنت شخصاً كبيراً في السن وأشيب،
تكون عمّنا إلى الأبد!
إذا كنت شاباً وتحبّ الشِجار،
سوف نحتضنك كأخ.
إذا كنتِ سيدة محترمة،
عندها يجب أن يكون اسمك «الأم».
إذا كنت عذراء جميلة
سندعوك أختنا العزيزة، ونكرمك.»

(4)

قامت الأميرة ونزلت
إلى الفرسان السبعة وانحنوا،
لسماع التمنيات الطيبة التركيز،
احمرّت خجلا واعتذرت
لأنّها جاءت إلى منزلهم المبهج
من دون دعوة.
مباشرة رأوا كلامها يشهد
على حضور أميرة
لذلك قاموا بإخلاء مقعد لها في الزاوية،
وقدموا لها فطيرة باللحم،
ملأوا كأسًا بالنبيذ وقدموه،
على صينية، لأنها تستحق ذلك.
لكنها رفضت بأدب،
كأس النبيذ المسكر
وكسرت الفطيرة بحذر،
وتذوّقت جزءاً صغيراً.
وهي تتوسّل إنها متعبة جداً
وسرعان ما انسحبت برشاقة
ونقلها الفرسان السبعة
إلى أفضل غرفة وأمتعها
وبعيدًا عمّا زحفوا،
كانت تغفو بسرعة.
أيام مرّت بها الأميرة الحية
طوال الوقت دون أدنى شك.
في الغابة، لم تشعر بالملل أبدًاً
مع الفرسان السبعة في الخارج.
الظلام ما زال يغطي الأرض
عند الفجر الإخوة السبعة
سوف يخوضون تجربة حظهم
بقوس طويل، يطلقون النار على البطة،
أو يستخدمون سيفهم في المعركة
وهي بصفتها سيّدة البيت
نهضت متأخرة، وقامت بإزالة،
الغبار وتلميع الأدوات، والطبخ،
لم توبخ الفرسان مرّة واحدة.
وهم أيضاً لم يوبخوها أبداً.

ومرّت الأيام على المنوال نفسه.

(5)

ومع مرور الوقت أصبحوا يحبّونها.
هناك صعد جميع الإخوة السبعة
بعد قليل من فجر ذات يوم
شقوا طريقهم إلى غرفتها
وخاطبها الفارس الأكبر:
«كما تعلمين، أنت أختنا.
لكن جميعنا السبعة هنا
وقعوا في حبك يا عزيزي،
وكلنا راغبون فيما تفضلين
ولكن ربّما لا يجوز ذلك، فليحفظنا الله!
أبحث عن طريقة ما ليمنحنا السلام!
تكونين زوجة لواحد على الأقل،
وتبقين أختاً الآخرين !
لكنّك تهزّين رأسّكِ. هل هذا لتقولين
إنّ عرضنا مرفوض؟
لا يوجد شيء يهمّنا، سوى ما تختارينه
؟»

(6)

«يا إخوتي الشجعان والجميلين،
أفضلكم على كل الآخرين !»
قالت الأميرة في ردّها.
«الله في السماء يجعلني ميتة
إذا لم تكن إجابتي صادقة:
ليس لدي خيار- أعدكم!
كلكم متساوون في عيني
كلّكم أيضاً شجاع وحكيم،
وأنا أحبّكم جميعاً أيها الإخوة الأعزاء!
لكنّ قلبي إلى شخص آخر
تعهّد إلى الأبد. ذات يوم
أنا سأتزوج الأميرة يليسي!»

(7)

صمت الأخوة، وحافظوا على أماكنهم،
غرقت جباههم في الإحباط.
«كما يحلو لك! والآن عرفنا
قال الأكبر مع انحناءة،
صلّي واغفري لنا، وأعدك
لن تسمعي منّا أي شيء!»
أجابت: «أنا لست غاضبة.
يجب أن أفي بعهدي. »
أنحنى الخاطبون السبعة، قليلاً
غادروا غرفتها مع المشاعر الصامتة.
وهكذا بانسجام مرّة أخرى
عاشوا، وسادت بينهم الصداقة.

====

قصة

الجندي الصغير

أندريه بلاتوف

ترجمة: د. ثائر زين الدين *

هو الكاتب الروسي السوفييتي الذي قال عنه إرنست همنغواي: «أندريه بلاتونوف من الكتّاب القلائل الذين ينبغي أن نتعلم على أيديهم». وقال له غوركي: «أنت رجل موهوب، وتملك لغة مبتكرة، بالتأكيد... العقبة أن عقليتك فوضوية... تأملاتك السوداوية لا تصلح للنشر الآن. أقترح تركها إلى المستقبل». رأى بعضهم أنه يعادل بروست وكافكا وموزيل وفولكنر وبيكيت. وبعد عام 1933 صودرت كتبه التسعة، ولم يُعثر عليها إلا بعد عام 1960؛ وتلقفتها دور النشر الغربية.

تخرّج بلاتونوف (1899-1951) من كلية البوليتكنيك في موسكو، فأدخل الكهرباء في أعمال الزراعة وساهم في حفر العديد من التجمعات المائية والآبار والسدود واستصلاح الأراضي. ولكن أهميته تكمن في الأدب، والرواية تحديدًا...أحبَّ مقولة دوستويفسكي (المغضوب عليه ستالينيًا) واسترشدَ بها: «إن خلاص العالم يكون ليس بالعنف بل بالتضحية». وعانى كبار الكتّاب الروس بعد ثورة أكتوبر من مضايقات المخابرات السوفياتية لهم، ومنهم: مایاكوفسكي وشولوخوف وبولغاكوف وإيتماتوف وأخماتوفا وفالنتين راسبوتين... والواضح في روايات بلاتونوف أن الموت حاضر كثيرًا فيها، إذ ينفق البشر كما الحيوانات. (المترجم).

---

* مترجم وشاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ليس بعيدًا عن خط الجبهة الأمامي، داخل محطة القطار الناجية من الدمار، كان جنود الجيش الأحمر الذين يفترشون الأرض يشخرون بلطف؛ وكانت سعادة الاسترخاء مطبوعة على وجوههم المتعبة.

هسهسَ على مسار السكَّةِ الثاني مرجلُ قاطرةِ الخدمةِ الساخن بهدوء، كما لو أنّه صوت رتيب يبعث الطمأنينة، يغني قادماً من منزل مهجور منذ مدّةٍ طويلة. وفي أحدِ أركان صالة المحطة، حيث يُضيءُ مصباحُ كيروسين، كان ثمّة ناس يتهامسونَ أحيانًا بكلمات مُطَمْئِنة فيما بينهم، ثم يغرقون في الصمت هم أيضًا.

وهناك وقف رائدان، متشابهان ليس بملامحهما الخارجيّة، بل باللطف العام الذي يعلو وجهيهما الأسمرين المتغضّنين؛ أمسك كل واحد منهما بيدٍ من يدي صبيٍّ، بينما نظر الصبيُّ متوسلاً إلى القائدين. ظل الصبيُّ ممسكاً يدَ أحد الرائدين، وضغط بوجهه عليها، وحاول بعناية أن يحرر نفسه من يد الآخر. بدا الطفلُ في العاشرة من عمره تقريبًا، ولكنّه يرتدي زي مقاتل متمرس – في معطف رماديٍّ يشدُّ جسَدَه، وفي قبعة، وحذاءٍ مخيطٍ على ما يبدو ليناسب قدمي الطفل.

وجهه الصغيرُ، النحيلُ قليلاً، الذي سفعته الريح، دون أن يبدو هزيلًا، والمتكيّف مع الحياة والمعتاد بالفعل عليها، تحول الآن نحو أحد الرائدين؛ وكشفت عيناه اللامعتان بوضوح عن حزنه، كما لو كانتا السطحَ الحي لقلبه؛ كان حزينًا لأنه ينفصل عن والدِه أو عن صديق أكبر منه، رُفِّع ولا بد إلى رتبة رائد.

سحبَ الرائد الثاني الطفلَ من يدِه وداعبه وواساه، لكنَّه ظلَّ غير مبال به دون أن يجذبَ يده منه. وكان الرائد الأول حزيناً أيضاً وهمسَ للطفل أنه سيأخذه إليه قريباً، وسيلتقيان من جديد ويعيشان معاً ولا ينفصلان، أما الآن فهما يفترقان مدةً قصيرة. صدقه الصبي، لكن الحقيقة وحدها لم تستطع أن تريح قلبه المتعلّق بشخص واحد فقط والراغب أن يكون معه دائمًا؛ قريبًا منه وليس بعيدًا. كان الطفل يعرف بالفعل مدى المسافات وأزمنة الحرب – من الصعب أن يعود الناس من هناك بعضهم إلى بعض، لذلك لا يريد الانفصال، وليس بإمكان قلبه أن يكون وحيدًا، إنّه يخشى إذا ما تُرك وحيدًا، أن يموت. ونظرَ الصبي في طلبه الأخير وأمله إلى الرائد الذي كان مضطراً أن يتركه مع شخص غريب.

–حسنًا، سيريوجا، وداعًا الآن،– قال الرائد الذي أحبَّه الطفل –لا تحاول القتالَ حقًا هذه الفترة، عندما تكبر، ستفعل ذلك. لا تقترب من الألماني واعتني بنفسك حتى أتمكَّن من العثور عليك حيًا وسليمًا. حسنًاً، ماذا تفعل، ماذا تفعل؛ تماسك أيها الجندي!

بدأ سيريوجا يبكي. حملَه الرائدُ بين ذراعيه وقبَّل وجهه مرات عدة. ثم مضى معه إلى المخرج، وتبعهم الرائد الثاني أيضاً، بعد أن أمرني بحراسة الأشياء التي تركَها خلفه.

عاد الطفلُ محمولاً على يدي الرائد الآخر ناظراً باستغرابٍ وخجل إليه، على الرغم من أنَّ هذا الرائد كان يُطمئنهُ بكلمات لطيفة ويضمّه إليه بأرقِّ ما يستطيع.

الرائدُ الذي حل محل من رحل، عاتبَ الصبي الصامتَ طويلاً، لكنَّ الصبي المخلص لشعور واحدٍ وشخصٍ واحدٍ، بقي شاعراً بوحدته.

على مقربة من المحطة، بدأت المدافع المضادة للطائرات تطلقُ النار. أنصتَ الصبي إلى أصواتها المتتابعة الميّتة، وظهرَ في نظرته اهتمامٌ حماسي.

– إنها طائرة تجسس قادمة! – قال بهدوء كما لو كان يخاطبُ نفسه. – إنّها ترتفع عاليًا، ولن تتمكن المدافع المضادة للطائرات من التقاطها، يجب إرسال مقاتلة إلى هناك.

– سوف يرسلونها – أجاب الرائد– إنهم يراقبوننا هناك.

كان القطارُ الذي نحتاجه متوقعَ الحضور في اليوم التالي فحسب، ومضينا جميعًا إلى النُزل لنقضي الليلة. هناك أطعمَ الرائدُ الطفلَ من كيسه المثقل بما فيه. قالَ: «كم أتعبني هذا الكيس في أثناء الحرب، وكم أنا ممتن له!» غفا الصبيُّ بعد تناول الطعام، وروى لي الرائد باخيشيف قصة مصيره.

كان سيرغي لابكوف ابنَ عقيدٍ وطبيبة عسكريّة. خدم والدُه ووالدته في الفوج نفسه، فأخذا ولدهما الوحيد ليعيش معهما وينشأ في الجيش. سيريوجا الآن في عامه العاشر؛ وهو يأخذ الحرب وطبيعة عمل والده على محمل الجد ويفهم فهماً حقيقياً ما الذي يدعو لخوضِ هذه الحرب. وذات يوم سمعَ والده يتحدث في المخبأ إلى أحد الضباط، شاعِراً بالقلق من أن الألمان سيفجرون بالتأكيد ذخيرة فوجه عندما ينسحبون.

كان الفوج قد تمكنَّ من كسرِ حصار الألمان له والخروج من الطوق، على عجل بالطبع، ولكنّه ترك مستودعَ الذخيرة في قبضَتِهم، ولابد لهذا الفوج التقدّم من جديد في هذه الأثناء وإعادة الأرض التي خسرها وما فيها، والذخيرة أيضًا، وهي ما يحتاجه كثيراً. قال العقيدُ، والد سريوجا، في ذلك الوقت: «لعلّهم بالفعل مدّوا أسلاك التفجير إلى مستودعنا – حين أدركوا أنهم مضطرون إلى التراجع». أنصتَ سيرغي وأدرك ما كان والده قلقًاً بشأنه. كان الصبي يعرف موقع الفوج الذي انسحب منه، وهكذا؛ هو الصغير، النحيف، الماكر، زحف ليلاً إلى مستودعنا، وقطع سلك دارة التفجير وبقي هناك يوماً كاملاً آخر، يحرس المكان حتى لا يُصلحَ الألمانُ الضرر الذي سببه، فإذا ما فعلوا ذلك، كان عليه قطع السلك مرة أخرى. وبعد ذلك تمكنّ العقيدُ من طرد الألمان من الموقع، واستعاد المستودع بأكمله من جديد.

وسرعان ما شق هذا الصبي الصغير طريقه إلى ما خلف خطوط العدو؛ هناك استطاع من خلال بعض المعالم أن يحفظ موقعَ مركز قيادة الفوج أو الكتيبة، ودارَ حول ثلاث بطاريّات مدفعيّة على مسافةٍ، وحفظ كل شيء بدقّة – فذاكرتُه يانعة طيّبة لم يفسدها أي شيء – وحين عاد إلى المنزل، أطلع والده على ما رآه وحدَّد له على الخريطة ما كان قد شاهده وعاينه. فكر الأب في الأمر، وسلم ابنه إلى من يراقبه باستمرار، وصبَّ نيران أسلحته على تلك النقاط؛ فجاءتِ الرماية صحيحة وناجحة، كانت المعلومات التي أعطاه اياها ابنه الرقيق صحيحة. ظن العدوُّ سيريوجكا سنجابَ أرضٍ بين الأعشاب بسبب صغر حجمه: «فليتحرك بين العشب

كما يشاء». لكن سيريوجكا لم يجعل العشب نفسه يهتز، وسار حتّى دون أن يزفرَ أو يتنهد.

خدع الصبي أيضًا الشخصَ المكلَّفَ بمراقبته، أو إذا جاز التعبير؛ أغراه: فقد قاده ذات مرّة إلى مكان ما، تصدّوا فيه معًا لجنديٍّ ألمانيٍّ وقتلاه – لا يُعرف من منهما فعل ذلك — لكن الموضعَ كان قد وجدهُ سيرغي.

عاش الصبيُّ في الفوج مع أبيه وأمّه والجنود على هذا المنوال. الأمُّ، وقد رأتْ كيف يتصرَّف هذا الابنُ، لم تعد قادرة على تحمل وضعه غير المريح وقررتْ إرساله إلى المؤخِّرةِ. لكن سيرغي ما عاد يقدر على ترك الجيش؛ لقد شدَّت الحربُ شخصيته الغضّة إليها. وأخبر يومها ذلك الرائد سافيليف، نائبَ والده، الذي غادر للتو، إنه لن يذهب إلى الخلف، بل من الأفضل أن يختبئَ كسجينٍ لدى الألمان، ويعلم عنهم ومنهم كل ما يحتاجه، ويعود مرة أخرى إلى والده، حين تشتاقُ إليه والدته. ومن المرجح أنه كان سيفعل ذلك، لأنه يتمتع بشخصيةٍ عسكريّةٍ.

ثم حدثت مُصيبة، وما كان ثمّة وقت لإرسال الصبي إلى الخلف. أصيبَ والدُه العقيدُ بجروح خطيرة، بالرغم من أن المعركة التي حدثَ فيها ذلك لم تكن شديدة، كما قالوا، وتوفي بعد يومين في المستشفى الميداني. كما مرضت الأم، وضَعُفت كثيراً – وكانت قد أصيبت في السابق مرتين بشظايا جارحة، واحدة منها في جوفها — وتوفّيت بعد شهر من وفاة زوجها؛ وكانت لا تزال تعاني من فقدِه... فبقي سيرجي يتيمًا.

تولى الرائدُ سافيليف قيادة الفوج، وأخذَ الصبيَّ إليه وأصبحَ في مقام أبويه، ومقام أهله وأقاربه — وتمثّل كل هؤلاء في شخصه هو وحده، فأجابه الصبي أيضًا بالحبِّ من كل قلبه.

– أما أنا فلستُ من وحدتهم، أنا من وحدة أخرى، لكنني أعرف فولوديا سافيليف منذ زمن بعيد. وها نحن التقينا هنا في مقر قيادة الجبهة. أرسلوا فولوديا إلى دورات تدريبيّة متقدمة، وكنت أنا هنا لأمرٍ آخر، والآن سأعود إلى وحدتي. طلبَ إليَّ فولوديا سافيليف أن أعتني بالصبي حتى يعود... ولكن متى يعود فولوديا وإلى أين سيرسلونه! حسنًا، ذلك كلّه سيتَّضحُ في حينه...

نعسَ الرائد باخيشيف وغفا. وشخر سيريوجا لابكوف في نومه، مثل شخصٍ بالغٍ، ورجلٍ مسن، وغدا وجهه، وقد ابتعدَ الآن عن الحزن والذكريات، هادئًا وسعيدًا ببراءة، وكَشفَ عن صورةِ قديس الطفولة، التي كانت له قبل أن تأخذه الحرب. وغفوتُ أنا أيضًا مستغلًا الوقت كي لا يضيعَ بلا جدوى.

استيقظنا عند الغسق، في نهاية يوم طويل من أيام شهر يونيو. كنّا الآن اثنين فحسب في ثلاثة أسرة – أنا والرائد باخيشيف، لكن سيريوجا لابكوف لم يكن موجوداً. قلقَ الرائدُ كثيراً، لكنه قرَّرَ بعد ذلك أن الصبي مضى إلى مكان ما لوقتٍ قصير. لاحقاً ذهبنا معاً إلى المحطّة وزرنا القائد العسكري، ولكن أحداً لم يرَ الجنديَّ الصغيرَ في مؤخرة حشدِ الحرب.

ولم يعد سيريوجا لابكوف إلينا أيضًا في صباح اليوم التالي، والله أعلم إلى أين مضى، يعذِّبهُ شعورُ قلبه الطفولي بالشوق إلى الرجل الذي تركه – ربما انطلقَ في أثره، وربما عاد إلى فوج والده، حيث هناكَ قبرا أبويه.

العودة إلى مسار محتوم

للكاتب التركي بورا عبدو

ترجمة: صفوان الشلبي *

كانت إسطنبول جميلة، وكان عندي حصان وعمل هناك أول مرة. كان عندي حسون أحمر فضي أيضاً، وصديق جوال يحمل قربة ضخمة، ويقعقع بطاسين في يده ليجلب الانتباه إلى ما يبيعه من سحلب أو شراب، أو ماء في أحايين أخرى. كان اسمه عادل.

كان يعصب رأسه بعصابة من الحرير الأبيض. وبينما كانت مياه الخليج تعتم مع هبوط الليل، كنّا نتابع المراكب المحملة ببالات القش في ذهابها وإيابها تحت أنوار المشاعل، والسفن البخارية تمخر في الماء مشكّلةً زبداً سرعان ما يتلاشى. كنا نجلس طويلاً في حدائق المقاهي على سفح المنحدر المغطى بأشجار السرو والدلب؛ نتابع أسراب النمل المندفعة بحماس إلى مساكنها، وتنقل أعواداً كبيرة على جذوعها الصغيرة؛ ونتنشق عبق النعناع حولنا بانتعاش. نداعب بطوننا بأيدينا فنشعر بالجوع المنتشر في أصقاع الأرض.

بورا عبدو: ولد في إسطنبول عام 1977. نشر قصصه في مجلات مختلفة بين عامي 1995 و1997. توقف عن الكتابة حتى عام 2009، ليعود إلى نشر قصصه في مجلات مختلفة مرة أخرى. نال جائزة يونس نادي عن أول كتاب صدر له عام 2012 بعنوان ثلاثية منتصف الشتاء، ونال جائزة سعيد فائق عام 2014 عن مجموعته القصصية «قتَلَنا المدعو تشاغانوز»، والقصة المترجمة هي إحدى قصص تلك المجموعة. العودة إلى مسار محتوم

* كاتب ومترجم من الأردن

كنت أعلم بولادته أمام سبيل ماء القرية، والتقاطه لإيقاع حماسي لخرير الماء، وخوفه من ذلك الصوت، لذلك كان يخشى من المشي وحده. ما كان ينظر إلى المياه كسلعة للبيع وجني الربح، بل كان ينظر إليه كما ينظر إلى زوجة ورفيقة عمره منذ عشرين عاماً، المجبر على فراقها قريباً، حين يغادر إلى بلاد الغربة. وكأنه كأنه يرى على سطح المياه بؤبؤ عيني زوجته وأهدابها الطويلة، وأصابعها الناعمة. كان يشعر كأنه فقد كل شيء حين يشرب أحد من هذا الماء. لكنه يجد زوجته ثانية، في دخوله إلى كل عزبة، وفي خروجه من كل حظيرة، وفي وسط حشد عالق في الميادين. في الصيف، بينما كان يتحدث عن الخطّابات القادمات لرؤية ابنته، انقطع صوته وتوقف فجأة تحت شجرة متهالكة. في تلك اللحظة، بدا وحيداً، وقد طاف في كل تلك الأماكن حيث اجتمعنا.

رحت أفكر بابنة عادل التي تحدّث عنها بنفسه، عن مضغها للّبان المعطر، عن يديها وقدميها العابقة بعطر زيت الورد، وأتخيل الكحل الذي طلت به حاجبيها المقوّسين، وعينيها السوداوين الواسعتين، وعن الحنّاء الذي حنّت به أظافر يديها الناعمتين، وألبستها الداخلية المزدانة بالزهور الذهبية. كنت أشعر بالسعادة وأنا أأمل إن التقيتها ذات يومٍ، أن أقلّدها عقداً ياقوتياً في جيدها الناعم فوق جسدها الذي يرتدي وشاحاً أبيض وعباءة خضراء فضفاضة.

كنا على وشك الفراق، نفث كل منا دخان نارجيلته، وأكلنا البقلاوة أيضاً.

لقد نسيت كلّ الأصوات، وكلّ الروائح، وكلّ الأطعمة. أجل نسيت، بيد أني لم أنسَ الأصوات الحزينة للأبواق المصنوعة من قرون بألوان غريبة لتعلن دخول السفن إلى الميناء. كل شيء في تلك الليلة، كان يحزّ في نفسي، من أنين لسفن الشحن البخارية وقرقعة تمايل صواريها في الضباب، وأمراسها المحلولة، إلى تجوال عادل بشرود على الشاطئ بين الحمالين اليهود والأرمن الساعين بأحلاسهم الطويلة. ظلت وجوه الصم والبكم والمكفوفين، بينما يقرأون كتبهم المقدسة بأصوات مرتفعة ومرتعشة وحزينة تظهر وتختفي في منامي. كأني لست في هذه الدنيا، بل في مكان مختلف عنها وأكثر بعداً. أنا لا أنتمي إلى تلك المدينة المضطربة المنغلقة والمظلمة. لقد ألقوا عليها دثاراً، حتى ما عدت أعلم شيئاً عن أسرارها وأحزانها. بالطبع، هي أيضاً، لا تعلم عني شيئاً. لقد باتت أشبه بمقبرة بما فيها من قتل واغتيالات. بيد أني مازلت متمسكاً بالدفّة.

الثُّعبـانُ الأسـوَدُ

للكاتبة الإندونيسية: مليكة زيان

ترجمة: محمد إبراهيم الفلاح *

حقيقة الأمر أنه من بين كل الأعمال التي كان يجيدها أبي، لم يستهوني شيءٌ أكثر من براعته في سبك المشغولات الذهبية وَتلك اللمسة الساحرة التي كانت لديه وهو يقوم بهذا. علاوة على ذلك، فإن عمله هذا كان يخلق نوعاً من الحراك وكأنك في مهرجان ما؛ لقد كان حقاً مهرجاناً ذاك الذي كان يكسر رتابة أيام العمل الروتينية التي كنا نعيشها كل يوم.

وها هي امرأةٌ تدخل من باب ورشة المشغولات الذهبية وبصحبتها أحد الوسطاء. كنت سأذهب في إثرها وإثره على الفور، ولكنني كنت أعلم ما الذي أتى بها: لقد أحضرت بعضاً من الذهب وجاءت تطلب من أبي أن يُحوِّلَ إياهُ إلى حلية ما.لا جَرَمَ أن هذه المرأة قد جمعت هذا الذهب من القطع المتناثرة هنا وهناك حول منجم Siguiri، والذي ربما ظلت وعلى مدى أشهر متتالية ترابض حوله على ضفة النهر ولا عمل لها في تلك الآونة سوى غسل تلك القطع المتناثرة مما كان يعلوها من طين واستخراج ما كان في ثنايا ذاك الطين من حبيبات وذرات الذهب في أيما تؤدة وصبر. والحق أن مثل هؤلاء النسوة لم يأتين قط بمفردهن: بل كانت كل واحدة منهن على وعي تام بأن أبي كان لديه الكثير من الأشياء الأخرى يفعلها على مدار اليوم غير صُنع هذه الحليات التافهة والزهيدة القيمة والمصنوعة من حبيبات الذهب المتناثرة هنا وهناك وحتى وإن كانت مهنة صناعة المشغولات الذهبية تلك هي عمله الرئيسي، فإنهن كُنَّ على يقين تام بأنهنَّ لم يكنَّ الوحيدات اللواتي يتعامل معهن أو هُنَّ أول من طلب منه مثل هذا الأمر وبُناءً عليه فإنهن كن يعلمن أنه سوف يجيبهن إلى طلبهن على الفور.

---

* شاعر ومترجم من مصر.

وبشكل عام، فإن هؤلاء النسوة كن يطلبن مثل هذه الحُلي لمناسبة ما، كما هو الحال عند حلول شهر رمضان أو قدوم عيد الأضحى المبارك؛ أو لمناسبة عائلية ما، أو لحضور حفل راقص.

فضلا عن ذلك، ولضمان أن أبي كان سيُلبي لهن طلبهن على جناح السرعة، وكذا بقصد إقناع أبي وحمله على أن يؤجل ما كان يقوم به إلى وقت آخر، فإنهن كن يلجأن إلى طلب معونة أحد الوسطاء وكن يتفقن معه مسبقاً على مقابل يقمن بدفعه له مقابل ما بذله من جهد في إقناع أبي. ولأن وكما يقولون لكل بابٍ مفتاحه الخاص به كانوا يتقاضون هذا المقابل، وإن كنت أنا شخصياً لا أعلم ماذا كان مفتاح باب أبي المحكم الغلق. وحدث بعد ذلك أني غادرت بيت أبي.

وبعد قليل ومن أسفل تلك الشرفة الفسيحة التي كنت ألعب في الأسفل منها كان يمكنني أن أراقب وبأيما يُسر ما كان يحدث داخل ورشة أبي التي كانت في المقابل مباشرة للبيت، والحادث أنهم هم أيضاً كان بإمكانهم أن يروني ويروا كل ما كنت أفعل. كانت ورشة أبي تلك هي المبنى الرئيسي والأهم في وسط المجتمع السكني الذي كنا نقطن فيه. كانت هذه الورشة هي المكان الذي اعتاد أبي التواجد فيه أغلب الأوقات، حيث كان يقوم بالإشراف على سير العمل فيها والمتابعة لكل ما يجري من مراحل الإنتاج، وكذا يقوم بنفسه بتصنيع وسبك أهم وأثمن المشغولات والمصوغات، بل وإنه كان بعمل العديد من التغييرات الدقيقة في طبيعة تركيبات القطع والأجزاء المكونة لهذه المشغولات؛ في هذه الورشة اعتاد أن يستقبل أصدقاءه وعملاءه، لذا كان المكان يضج بصخب من كانوا فيه من شروق الشمس وحتى الغروب. ضف إلى ذلك أن كلَّ واحد ممن يدخلون إلى مجتمعنا السكني أو يخرجون منه كان لابد لهم من أن يمروا بورشة أبي، لذا كان هناك دوماً حراك أمام الورشة وعلى الرغم من ذلك لم تكن العين تميز أي واحد يسير وهو على عجلة من أمره. بل على العكس كان كلُّ واحد منهم يتوقف في طريقه وينعطف ليتبادل الحديث مع أبي ويقضي وقتاً قليلاً وهو يشاهد ما كان يصنعه بيديه الماهرتين. وأحياناً كنت أمر أنا بجوار باب الورشة ولكنني نادراً ما كان يحدث لي أن ألج إلى داخلها، ذلك ان الجميع هناك اعتادوا أن يفعلوا معي أشياء تشعرني بالخوف، فما يكون مني حينها سوى أن أفر هلعاً ما أن يعمد أحدهم إلى محاولة أن يضع كلتا يديه عليَّ. والحق أنه لم يحدث لي قط أن اعتدت على دخول ورشة أبي هذه إلا بعد مضي وقت طويل وكان الأمر يقتصر مني حينها على أن أرابض دون حراك في أحد أركانها أراقب النار المتأججة في داخل المسبك.

والحق أنني ما كنت أشعر بخصوصيتي في مثل هذا العمر إلا حينما أكون في شرفة منزلنا الفسيحة التي كانت تدور حول كوخ أبي وكذا أسفل شجرة البرتقال التي كانت تقف شامخة في الوسط تماماً من المنطقة التي كنا نقطن بها.

والحال أنك بمجرد أن تلج من باب الورشة وتمر خلالها قاطعاً المسافة إلى أن تصل إلى الباب الخلفي منها سوف تقع عيناك مباشرة على شجرة البرتقال. والحال أنني إذا ما قارنتها بأشجار غاباتنا العملاقة، فإنها لم تكن بالضخمة، لكن كتلة أوراقها ذات اللون الأخضر الساطع والتي اعتادت أن تلقي تلكم الشجرة من خلالها بظلالٍ وارقة على من يلوذ بها جعلت منها المأوى الآمن والرطب من حرارة الشمس المتأججة. والحق أنه حينما كان يأتي موسم جني الثمار، كانت تفوح منها رائحة مسكرة كانت تجوب النفوس قبل الأنوف في أصدقائي الصغار والذين اعتادوا أن يأتوا لقطف ثمارها تحملهم اللهفة والشوق. كانوا جميعاً بعد في سن المراهقة واعتادوا أن يأتوا إياها طلباً للطعام وبين حناياهم شهية ذئاب فتية جائعة؛ لكنها كانت تحمل من الخير الكثير، بل وكانت سخية فيما تقدمه لهم حد الإسراف الذي كان لا يمكن معه لهذه الذئاب الفتية أن تنهي عليه مرة واحدة.

بل وكنت أسمع نفسي وأنا أقول من فرط الشبع «انظروا إلى أي مدى صارت بطني مستديرة».

نعم، كانت بطوننا الصغيرة جميعاً مستديرة، وكان جلوسنا بعدها حول النار، نهضم ما تناولناه من طعام في إيما وقار، وكان من الممكن أن يستغرق كل منا في سُباتٍ عميق لو لم تكن لدينا تلك السلوكيات والطباع الحياتية اليومية التي نشأنا عليها منذ الصغر. زد على ذلك فإنه كان لكل منا ما يريد أن يُفضي به إلى بقية أصدقائه، تماماً مثلما كان يفعل الكبار في سامرهم؛ والحاصل أننا لم يَكن قد رأى أحدٌ منا الآخر منذ أسابيع، بل وربما شهور، ومن ثم كانت لدينا العديد من الأمور لنتحدث عنها وكذا العديد من القصص الجديدة وكان ذلكم هو الوقت المناسب لنرويها على مسامع بعضنا البعض.

بالطبع كان لكلٍّ منا قصته الخاصة التي يريد من الآخرين سماعها ولكن كان هناك دَوماً بعضٌ من تلكم القصص التي كنا نسمعها للمرة الأولى وكانت تلك القصص على وجه التحديد التي كنا نتوق أكثر لسماعها ما أن نجلس حول النار، بل وكانت حروف تلك الحكايات هي ما ستحظى بأكبر قدر من تصفيق الآخرين وثنائهم.

وعلى هذا النحو كان ينتهي يومي الأول بعد عودتي إلى بلدتي، هذا ما لم يكن واحد من أصدقائي قد أحضر معه طبلة، بما أن هذا اليوم كان يمثل حدثاً استثنائياً. وفي بلدتي Tundican، لم يكن بإمكان أحد أن يسمع دوي إيقاع تلك الطبلة كل مساء.

وفي ديسمبر من كل عام كنت أراني لا أغادر Tundican قد كان هذا الشهر بالنسبة لنا يمثل موسم الجفاف، والذي فيه ننعم بالطقس العليل ويحين حصاد الأرز. ويمر العام تلو العام وكل مرة تجري دعوتي لحضور هذا الحصاد والذي كان بمثابة مناسبة عظيمة لإقامة الولائم الكبيرة والاستمتاع والاحتفال بالأعياد والمناسبات، وقد تعودت على أن أنتظر بفارغ الصبر

قدوم عمي من أجل أن يأتي ويصطحبني معه.

وكان الصخب عارماً فيما حولي؛ وكان صياح أمي على وجه التحديد يفوق صوت أي صياح آخر؛ والحق أنها قد وجهت لي عدة ضربات ولطمات قوية فانفجرت في البكاء والنحيب من شدة ما كان حولي من أصوات مُصمة لا من قوة الوجع الذي كنت أشعر به من ضربات أمي. وبعد وقت قليل، وحينما هدأت قليلاً وسكنت الضوضاء وأصوات الصياح من حولي، حذرتني أمي وفي نبرة صوت وهيئة مهيبتين من العودة إلى لعب مثل هذه اللعبة ثانية؛ ووعدتها بألا أفعل، رغم أنني لم أكن أدرك حينها أين كان يكمن الخطر في تلكم اللعبة.

كان كوخ أبي يقع بالقرب من ورشة المشغولات الذهبية وأنا تعودت على اللعب هناك أسفل الشرفة الفسيحة والتي كانت تلتف حول الخارج من ذلكم الكوخ. كان هذا الكوخ بمثابة قلعة أبي الحصينة. وكان بناؤه مثل كل الأكواخ التي كانت في بلدتنا.، كان مبنياً من الطين والذي جرى صبه وصياغته في قوالب من الطوب اللبن؛ كان هذا الكوخ مستديراً ومسقوفاً بالقش. وكان بابه مستطيلاً وفي الداخل، كنت ترى نافذة متناهية الصغر تسمح بالكاد لشعاع الشمس بالدخول. وعلى اليمين مباشرة كان هناك فراش مصنوع من الطين مثله مثل الطوب اللبن وكان أعلاه عيدان الخيزران يعلوها وسادة محشوة بالكابوك. وفي مؤخرة هذا الكوخ، وحيث الأسفل من النافذة التي كان ضوءها هو الأقوى سطوعاً كانت هناك صناديق العدة وعلى اليسار كانت هناك قمصاناً فضفاضة وغير سجادةٍ للصلاة. وفي النهاية وفي أعلى السرير كنت ترى وسادة أبي ولحافه يعلوهما بعض من الأواني والأوعية التي كانت تحتوي على عصارات لبعض النباتات وكذا قشور بعض الأشجار. وكان لجميع تلك الأوعية غطاءات معدنية وجميعها كان يحيط بها على نحو مفرط ولافت للنظر غير مسبحة من الأصداف الصفراء اللون؛ والحادث أنه لم يستغرق الأمر مني وقتاً طويلاً إلى أن أدركت أن هذه الأوعية وما كان بداخلها كان هو أهم ما كان يحتوي عليه ذلكم الكوخ: لقد احتوت هذه الأوعية على تعاويذ سحرية، لقد كانت هذه السوائل الغامضة في تركيباتها هي التي تجعل الأرواح الشريرة بعيدة كل البعد، وكانت المسحة بواحدةٍ من هذه السوائل على الجسم تجعل هذا الأخير محصناً من أي سحر أسود. والحاصل أن أبي، وقبل أن يذهب إلى النوم، لم ينس على الإطلاق أن يمسح على جسده بكل هذه السوائل المجتمعة دون أن يحدث أدنى جلبة. وكان يحدث ذات الأمر مع كل بقعه فيما حول البيت من أبراج مراقبة كان أبي يقوم بتسلقها ودهانها وكذا السير عبر الحشائش والأعشاب الطويلة التي كانت تعج بأسراب الحيوانات وكذا الدهماء والسوقة وفعل نفس الشيء معهم جميعاً، وبالطبع لم يكن بإمكاني أن أفعل مثل هذه الأمور دون أن يلحق ملابسي الثمينة أدنى أذى. وحينما كان يحل الليل، كان عمي lansana يعود أدراجه من الحقل. وكان وبحسب ما كان معتاداً عليه معي يلقي علي التحية، ذلك أنه من طبعه الخجل

وقلة الكلام. والحق أن المرء إذا جرب أن يعمل في الحقل طيلة اليوم، لابد له وأن يعتاد الصمت؛ فتجد نفسك تفكر في كل الأشياء، ثم تعاود التفكير فيها من جديد، ذلك أن الأفكار أصبحت بالنسبة لك أمراً لا يمكنك التحكم في لجام فرسه الجامح على نحو مطلق. فكل ما يكفي المرء هو أن يستدعي للذهن تلك الأشياء وأن يدرك في قرارة ذاته غموضها المستفحل، هذا الذي دائماً ما يخلف وراءهُ ضوءً ما في قاع العينين. والحاصل أن عيني عمي lasana كانت وعلى نحو غريب تشع ضوءً حينما كان ينظر إلى أي أحد: واقع الأمر أنه كان نادراً ما يحدث وينظر إلى أحد: كان يؤثر عادةً أن يظل أسير الحلم الذي بين ضلوعه والذي كان لا يتوقف عن مراودته حد الوسواس طوال يومه وهو في الحقل.

وحين كنا نجتمع ونجلس إلى المائدة، كنت دائماً ما أصوب نظراتي نحو عمي وكنت أنجح بعد دقيقة أو أكثر في الظفر بنظرة من عينيه. كانت هناك دوماً ابتسامة خلف جمال وجاذبية كل نظرة من عينيه، ذلك أن عمي كان عبارة عن الطيبة مجسدة في إنسان وكان يحبني بشدة؛ والحق أنني اعتقدت أنه كان يحبني بذات القدر الذي أحبتني به جدتي. الحق أنني كنت أتجاوب مع كل نظرة وابتسامة من عينيه الجميلتين، وأحياناً كان هذا الأمر ينسيني أن أتناول طعامي لا سيما وأنا كنت دوماً ممن اعتادوا أن يتناولوا طعامهم ببطء.

وحينما رسخ في روعي هذا الأمر رسوخ اليقين أدركت حينها من أين كانت لأبي كل هذه المعرفة. وحين رفعت عيني، وقعتا على أبي وهو يحملق فيَّ. وراح يقول لي:

«لقد أخبرتك أيها الصغير بكل تلك الأمور لأنك ابني، بل والأكبر في أبنائي، ولأنني ليس لدي ما أخفيه عنك. عليك أن تعلم أن هناك سلوكيات لابد من أن تراعى، وأساليب للتصرف يجب أن تتبعها من أجل أن تنساب فيك وتتغلغل تلك الروح الملهمة الخاصة بعرقنا. فأنا، أبوك، كنت وما زلت ألتزم باتباع هذا الشكل من أشكال التصرف وهو الأمر الذي أفضى بهذه الروح الملهمة إلى أن تزورنا وتسكن بيتنا هذا. نعم، ربما يكون ذلك على نحو غير محسوس. ولكن يظل ثابتاً ولا جدالَ فيه أمر أنه إذا كنت ترغب أن تسكنك تلك الروح في يوم من الأيام أو أن ترثها بدورك، فإنه سيكون عليك أن تسلك نفس الطريق؛ لذا ومن الآن فصاعداً، فإنه سيكون من الضروري للغاية بالنسبة لك أن تكون في معيتي دَوماً ولا تفارقني أبداً.»

ونظر إلي بعدها نظرة طويلة ثم أطلق وعلى حين غرة تنهيدة قوية من صدره، ثم استطرد قائلاً:

«إني لأخشى عليك أيها الصغير من ألا ترافقني بما يكفي. فأنت طيلة يومك في المدرسة، ويوماً ما سوف تنتقل من المرحلة التعليمية التي أنت بها الى مرحلة اخرى أعلى. أنت تاركني لا محالة أيها الصغير...»

ثم أطلق تنهيدة أخرى. أدركت حينها أن هذا القلب الذي كان ينبض بداخله كان مثقلا بما لا يطيق. وكان المصباح المعلق في أعلى الشرفة قد ألقى بضوء ساطع على وجهه جعله يبدو بعيني وكأنه قد أصبح وعلى غير انتظار رجلا طاعنا في السن فصحت قائلاً:» أبتاه! «

فرد هو هامساً: «بني..» وبعدها أصبحت غير متيقناً إذا ما كان ينبغي علي أن أستمر في الذهاب إلى المدرسة أو إذا ما كان ينبغي أن أبقى في معيته في الورشة: كنت في حيرة لا توصف. وإذ به يقول لي: «اذهب الآن.»

«أنا أريد...»

وكان غالباً ما يحدث أن لا تعرف تلك المرأة ماذا كانت تريد على وجه التحديد. ذلك أنها طالما كانت تمزقها الرغبة الشديدة في اقتناء العديد من الحُلي مقابل تلك الكميه الزهيدة التي كانت قد أتت بها من الذهب. ولكن هيهات هيهات لما كانت تمني به النفس. لذا كانت تجد نفسها في النهاية مضطرة لأن تقنع وترضي نفسها برغبة أخرى يمكن تلبيتها.

وكان والدي يسألها قائلاً:

«متى تريدين إياها؟» وكانت الواحدة منهن تود لو أجابت بقولها أنها تريدها الآن وعلى الفور.

وكان أبي يرد قائلاً:

«لم أنت على عجلة من الأمر إلى هذا الحد؟ هل تظنين أنني لدي متسع من الوقت لفعل كل شيء؟»

وكانت المرأة ترد عليه على النحو التالي :» الأمر لا يحتمل الانتظار... أقسم لك.»

كان هذا ما تقوله كل النساء حينما يردن التزين بحلية ما. حسناً، سأنظر ما يمكنني أن أفعله حيال هذا. والآن، هل أنت سعيدة؟»

وبعدها كان يأخذ الإناء المصنوع من الفخار والذي كان قد صُنع خصيصاً لصهر الذهب ووضع حبيبات الذهب بداخله؛ بعدها كان يغطي الذهب بطبقة من الفحم النباتي المطحون تلك التي كان يحصل عليها عبر استخدام بعض العصارات النباتية التي كانت على درجة عالية من النقاء، وفي النهاية كان يضع كتلة كبيرة من نفس نوعية الفحم النباتي المستخدم أعلى هذا الشيء بكامله.

وحين كانت ترى إحداهن مدى ما كان عليه من براعة وإتقان في العمل، فإنها كانت تعود إلى بيتها آمنة مطمئنة، تاركة له الوسيط الذي جاء معها ليقوم بدوره المنوط به والذي ثبتت مدى فاعليته وفائدته بالنسبة لها.

مرَّ الوقت وهو جالس في مكانه. عاقداً رجليه أمام الكير؛ ذلك أقل ما كان يمكن للصغير أن يفعله، ذلك أن أباه كان أحياناً ما يسمح لنفسه بأن يشارك في العمل الذي كان يحتاج ليد مدربة وماهرة وأما هو فإن كل ما كان عليه فعله أن يقوم بتشغيل كير الحداد ويشاهد عن كثب الخطوات التي تستلزمها تلك العملية في انتظار أن يكبر وتسند إليه مهام ليست بالبسيطة. وعلى مدار ساعة كاملة، كان يعمل الاثنان على تشغيل رافعتي الكير حتى صارت النيران في المصهر حمراء من اللهب، وكأنها روح حية لا تعرف الشفقة.

وبعد ذلك أمسك أبي بكماشة طويلة وراح يرفع الإناء ويضع إياه على تلك النيران المستعرة.

وعلى الفور، كان العمل كله يتوقف إلى حد ما في الورشة: واقع الحال أنه حينما كان يجري صهر الذهب وبينما يكون هذا الأخير في مرحله التبريد فإن العمل كله كان ينبغي له أن يتوقف لا سيما فيما يتعلق بعملية الصهر لكل من معدني الالومنيوم والنحاس، وذلك خوفاً من أن يحدث كسرٌ أو شقٌ في واحد من تلك المعادن النبيلة. والحق أنه معدن الفولاذ فقط الذي يمكن استمرار إجراء عملية الصهر له. والحادث أن العمال الجدد الذين كانت لديهم قطعة من الفولاذ يقومون بصهرها إما أسرعوا وانتهوا منها أو توقفوا عن فعل ذلك علانية وَاجتمعوا حول المسبك ليروا ما كان يحدث. في الواقع، كان يوجد من هؤلاء الكثير حول ابي في تلك الأوقات لدرجة أنني، لما كنت أصغرهم حجماً، وجدت نفسي مضطراً للوقوف وإلى أن أشق طريقي فيما بينهم من أجل أن لا يفوتني أي جزء من هذه العملية.

والحق أنه ربما كان يحدث من جانب أبي، وهو من كان يشعر بصغر حجم الغرفة التي كان يعمل بها، أن يطلب من هؤلاء الصبيان الجدد أن يقفوا جميعاً بعيداً عنه. كل ما كان يلزمه هو أن يرفع إحدى يديه كإشارة بسيطة منه: في تلك اللحظة بعينها كان لا ينطق ببنت شفة، وكذلك كان لا أحد يفعل ذلك، حتى الوسيط فإنه كان لا يسمع له صوت؛ كان حاجز الصمت هذا لا يكسره سوى صوت الكير الذي هو أشبه باللهث وكذا صوت هسهسة الذهب الخافت. ولكن وإن كان أبي غير معتاد أن ينطق بكلمة في هذا الوقت بالتحديد، فإنني كنت على يقين من أنه كان يفعل ذلك ولكن بينه وبين نفسه. لقد تحقق لي ذلك حينما رأيت شفتيه وهما يتمتمان عندما انحنى على الإناء وراح يحرك الذهب وطبقة الفحم النباتي بقطعة خشبية كان دائماً ما يعمد باستبدالها بأخرى من اجل ان يحافظ على النار ذكية متوهجة.

ترى، ماذا كانت تلك الكلمات التي كان أبي يتمتم بها؟ لا أعرف. والحال أنه لم يخبرني أحد ماذا كانت هذه الكلمات. ولكن ماذا عساها أن تكون إن لم تكن نوعاً من التعاويذ السحرية؟ ترى، هل كانت تلك أرواح النار والذهب، أم النار والهواء، أم الهواء الذي كان ينفث إياه كوكب الأرض، أم روح النار المولودة أو الناتجة عن روح الهواء، أم روح الذهب التي حدث

تزاوج بينها وبين روح النار. ترى، ألم تكن تلك الأرواح مجتمعة هي التي كان يستدعيها أبي؟ ألم تكن معاونتها مجتمعة له وكذا ما بينه وبينها من صداقة قوية هما ما كان يلجأ إليهما عند حدوث ذلكم الاقتران والتزاوج فيما بين هذه العناصر الأصلية من عناصر الكون؟ بلى كانت هي في الغالب هذه الأرواح التي يطلب مساعدتها في عمله، ذلك أنها العناصر الأساسية من بين كل عناصر الكون وكذا كون وجودها مجتمعة ضروري للغاية في عملية صهر الذهب.

والحق أن تلك العملية التي كانت تتم أمام عيني لم تكن سوى عملية صهر للذهب. ولكنها كانت شيئاً أكثر من ذلك، ضرباً من السحر تنظر له الأرواح الملهمة بعين الرضا أو عدم الرضا...وهذا هو الذي يفسر لم كان هناك كل هذا الحشد حول أبي وكذا هذا الصمت المطبق وحالة الشوق المشوب باللهفة والقلق. وحينئذ أمكن لي أن أفطن، ورغم أنني كنت بعد صغيراً أنه ليس هناك مهنة أسمى وأعظم من مهنة الصائغ. كنت لم أزل بعد صغيراً من أجل أن أفهم لم كان الأمر يستغرق كل هذا الوقت؛ وبالرغم من ذلك، كانت لدي هذه الفكرة التي تتبنى ذلكم الاعتقاد ذا الصبغة الدينية الذي كان لدى كلَّ من كانوا وقوفاً وشهوداً على هذه العملية الفريدة من نوعها.

وحينما بدأ الذهب في الانصهار، اعتراني شعور وكأنني أود أن أصرخ بأعلى صوت لي، ولربما كنا صرخنا جميعاً لو أتيح لنا ذلك. وعلى الفور نهضت من مكاني وذهبت إلى كوخ أمي وكان الليل قد خيم وتملأ سماءه نجومٌ متلألئة؛ وفي الجوار كان يسمع صوت نعيق لبومة. ترى، ماذا عساه أن يكون الطريق الصحيح بالنسبة لي؟ هل حقاً علمت أين يوجد هذا الطريق؟ كانت حيرتي لا حدود لها في تلك الليلة.. وولجت إلى كوخ أمي، والذي كان في تلك اللحظة أيضاً بمثابة كوخي أنا وذهبت إلى السرير على الفور. ولكن النوم كان يفرُّ من بين أجفاني وظللت أتقلب أرقاً في سريري. وسألتني أمي قائلة :

«ماذا بك؟»

ـــ»لا شيء»

لا، لم استطع أن أجد أي شيء أقوله لها. واستطردت أمي قائلة :

«لم لا تذهب وتخلد للنوم؟ «

«لا أعلم»

«اذهب ونل قسطاً من النوم»

«حسناً! سأفعل. «

ثم أردفت في حزن جم :

«نم فلا شيء يمكنه أن يقهر النوم. «

ترى لمَ كانت هي الأخرى تبدو حزينة إلى هذا الحد؟ ترى هل علمت شيئاً عما كان

ينتابني من ضيق وكدر شديدين؟ واقع الأمر أن أي شيء كان يتعلق بي كانت هي أول من يشعر به وعلى نحو عميق. كنت أحاول النوم، ولكن عبثاً حاولت أن أغلق عيني وأستلقي على الفراش: ستظل صورة أبي وهو أسفل المصباح الإعصاري راسخة في ذهني. لقد بدا عجوزاً للغاية، وهو الذي كان يافعاً، نشيطاً، بل وأكثر شباباً ونشاطاً منا نحن وهو الذي على مدار تاريخ أسرتنا كله لم يدع نفسه يتفوق عليه أحد، وهو من كانت له أطراف غاية في السرعة والمهارة فاق بها الجميع. «أبتي!... أبتي!....» ظللت أردد هذه الكلمة. أبتي، ما الذي يجب أن أفعله، ما هو الاصوب حتى أفعله؟ «ورحت أبكى في هدوء وخلدت للنوم وأنا على هذا النحو.

لماذا كلنا شخص واحد؟ كنت طفلاً صغيراً يلعب فيما حول كوخ أبيه كم كان عمري في ذلك الوقت؟ لا أتذكر على وجه التحديد ربما كان عمري خمس او ست سنوات. كانت والدتي في الورشة جنباً إلى جنب إلى جوار والدي وأمكنني أن أسمع صوتيهما المحببين إلى نفسي وهما يعلوان صوت السندان وكذلك أحاديث الزبائن الصاخبة.

وفجأة توقفت عن اللعب، وصرفت كل انتباهي نحو ثعبان كان يزحف حول الكوخ. وبدا الأمر وكأنه كان يأخذ جولة حول الكوخ وبعد برهة، ذهبت تجاهه وكان في يدي حينها قصبة كانت موجودة في الفناء مع كثيرات مثلها ورحت اضعها عنوة في فم ذلكم الثعبان. لم يحاول الثعبان الفرار: كان الأمر بالنسبة له وكأنه لعبة يلهو بها كان يلتهم القصبة على نحو بطيء وكأنها وجبة لذيذة وكانت عيناه تلمع بشهوة مشوبة بالسعادة؛ وشيئاً فشيئاً كانت رأسه تقترب أكثر من يدي وفي النهاية كان الثعبان قد التهم القصبة بأكملها، وكان فكَّاه أقرب ما تكون إلى أصابعي.

كنت أضحك ولا ينتابني أدنى خوف وهو مقبل علي والآن أعلم أن هذا الثعبان لم يكن ليتردد طويلا قبل أن يغرز كلتا نابيه في اصابعي لولا أن هرع إلي Damany لإنقاذي وكان واحداً من العمال الجدد لدى أبي.

والحال أنه راح يصيح بأعلى صوته منادياً على أبي، وعلى الفور شعرت بنفسي وأيدٍ ترفعني من على الأرض: وحينها وجدت الأمان بين ذراعي واحدٍ من أصدقاء أبي.

وفي تلك الآونة كان المداح يستقر في ورشة أبي وينشد بصوت عالٍ على أنغام قيثارتنا أمجاد ومآثر أبي. كان هذا الأمر حدثاً عظيماً بالنسبة لي. كنت أستمع بأيما إمعان لأعمال أسلاف أبي الخالدة، وكانت أسماء هؤلاء الأجدادً ترد أيضاً في مديحه؛ ولما كانت المقاطع الغنائية لهذا المداح يتم سردها على وجه السرعة، فإن الأمر كان بالنسبة لي أشبه ما يكون بمشاهدة شجرة أنسابنا العملاقة تفرد فروعها وأغصانها بعيداً وعلى أوسع نطاق وكذا إزهار أغصانها وأفنانها بأم عيني.

والحادث أن القيثارة كانت تعزف مقطوعة غنائية تسير بالتوازي مع النطق للأسماء، وكانت تقوم بالمد والتطويل في النغمات والتي كانت في تلك اللحظة حادة الصوت والنبرة. ترى، من أين تأتى لهذا المداح كل هذه المعلومات؛ لابد أنه لديه ذاكرة قوية تخزن بداخلها حقائق حفظها عن أجدادًه، ذلك أن هذه الذاكرة هي أساس كل تراثنا الشفوي. ترى، هل عمد إلى تجميل الحقيقة؟ هذا أمر وارد: فالإطراء هو الركيزة الأساسية في مهنة المداح. وعلى الرغم من ذلك، فإنه لم يكن مسموحاً له بالتصرف فيما كان متاحاً بين يديه من تراث، ذلك أنه جزء أصيل من مهمة المداح أن يحافظ على التراث ولا يبدله. ولكن مثل هذه الأمور والاعتبارات لم تكن في حسابي في تلك الايام ولا تمر لي ببال. بل إن كل ما كنت أشعر به في تلك اللحظة التي أسمعه فيه يتغنى بمجد أجدادًي هو النشوة من فرط المديح، والذي بدا وكأنه كان يعكس بعضاً من بريقه ولمعانه على شخصي.

أكاد أجزم أن اعتداد أبي بنفسه قد زاد أضعافاً وأنني كنت أعلم في قرارة نفسي أنه بعد كل هذا المديح سوف يستجيب لكل ما كانت تريده منه تلك السيدة. لكني لم أكن وحدي من يعلم بتلك الحقيقة؛ فقط رأت المرأة أيضاً كيف كانت عينا أبي تلمعان زهواً وفخراً وهو يسمع ما يسمع وأنه سوف يقبل بكل ما تطلب وكأنما ليس هناك أي شيء يمنع من ذلك: وبالفعل عمد أبي إلى ميزانه وقام بوزن الذهب. وراح يسألها :

«أي نوع من الحلي ترغبين فيه؟»

وصمت أبي قليلاً ثم قال :» يمكنك أن ترى بنفسك أنني ليس لدي شيء أكثر مما هو لدى الآخرين بالفعل، بل وإنني لدي أقل مما لدى الآخرين، فقد تركت كل شيء وزهدت فيه، بل وإنني على استعداد أن أترك آخر ما لدي، وهو ذلك القميص الذي ارتديه. ومع ذلك، فإنني الأوسع صيتاً هنا وإني صاحب الكلمة العليا بين كل أصحاب ورش الحدادة في المقاطعات الخمس هنا. وإذا كان الأمر هكذا فالفضل كل الفضل لذلكم الثعبان الموجود في الجوار فإنه هو الروح الملهمة لأسرتنا من قديم الزمان. إنه هو من حذرني وأخبرني عن كل ما سوف يحدث في غدي. ومن ثم، فإنها لا تكون بالمفاجأة بالنسبة لي حينما استيقظ من نومي لأرى هذا الشخص أو ذاك ينتظرني أمام ورشتي. فأنا أعلم منذ البداية. كذلك لا يفاجئني تعطل هذه الدراجة البخارية أو دراجة عادية أو حتى حينما تتأخر ساعة حائط ويصيب عقاربها توقف مؤقت: ذلك أنني أكون على علم بكل ما سيحدث من قبل أن يحدث. فكل شيء يجيئني نبأه في الليل من قبل، وكذا نبأ كل ما سيكون علي أن أقوم به من عمل، ومن أجل ذلك فمن البداية ومن غير أن اضطر إلى التفكير ملياً وتقليب الأمر في رأسي فإنني أكون على علم بكيف لي أن أقوم بإصلاح أي شيء يجيئني به أحدهم؛ وكل هذه الأشياء هي ما جعلت سمعتي كحرفي وصائغ ماهر تجوب آفاق بلدتنا هذه. لكن كل هذا- وإياكم أن تنسوا- أدين بالفضل فيه إلى

الثعبان. كان أبي صامتاً. وبعدها فهمت لماذا كان هكذا، فحينما كان يعود من نزهه قصيرة مشياً على قدميه كان يدخل إلى الورشة ويخاطب الصبيان الجدد قائلاً : «حدث في غيابي أن جاء إلى هنا هذا الشخص أو ذاك وأنه كان مضطرباً بشكل أو بآخر، أو أنه جاء من هذه الناحية أو تلك واحضر معه هذه الحلية من أجل أن يجري الإصلاح لها.» والحق أن الدهشة كانت تصيب أصدقائي الصغار والذين اعتادوا أن يعيروني آذانهم وقلوبهم في آن واحد.....

كانت درجة الحرارة مرتفعة للغاية على نحو لا يمكن معه لخضرة ما كان حولنا من أشجار أن تُقلل من حدتها. وكان لحرارة الشمس الحارقة منذ الصباح الباكر أثرها في إلهاب كل شيء إلى درجة أن زيت المحركات الذي كان يسقط على الأرض كان سرعان ما يتلاشى ولا يترك خلفه أي أثر. ترى، هل هو الدفء الشديد أم الزيت هو ما كان يجذب الثعابين.... ويأتي بها؟ حقيقة لا أعلم.

واقع الأمر أنني كنت دوماً أصادف في طريقي ثعابين تزحف فوق الأماكن التي يمكن القول أنها أنضجتها الشمس؛ وكان لا مفر من أن تتسلل هذه الثعابين إلى المنطقة السكنية الخاصة بنا.

والحقيقة أنه ومنذ اليوم الذي نهتني أمي فيه عن العبث مع الثعابين، فإنني كنت في كل مرة أرى فيها ثعباناً كنت أجري لاهثاً نحو أمي وأصيح قائلاً:

«لقد رأيت ثعباناً»

وكانت أمي تصيح بي هي أيضاً بقولها:

«ماذا، ثعبان آخر؟»

وكانت تأتي إلى وهي تركض لترى أي نوع من الثعابين كان هذا الثعبان. فإن كان مجرد ثعبان عادي مثله مثل أي ثعبان آخر – في الحقيقة، فإن جميع الثعابين كانت تختلف عن بعضها البعض اختلافاً كلياً! – كانت تظل تضربه حتى الموت: ومثلها مثل كل السيدات في بلدتنا، كانت تنتابها حالة من الجنون وهي تفعل ذلك لدرجة كانت تجعلها لا تفيق إلا بعد أن يكون هذا الثعبان قد تمزق إرباً في حين كان الرجال يكتفون بضربه ضربةً واحدةً قاضية وقاتلة.

وذات يوم، رأيت ثعباناً أسود صغيراً له جسم مميز على نحو لافت كان يتحرك في هدوء في اتجاه ورشة أبي. وعلى الفور هرعت إلى أمي لأبلغها. ولكن ما إن رأت أمي الثعبان الأسود حتى قالت لي في أيما هدوء أعصاب:

«عزيزي، لا يمكن قتل هذا الثعبان: فهو ليس مثل باقي الثعابين، وهو لن يؤذيك؛ كل ما عليك فعله أن تتركه وشأنه.»

كان الجميع يعرف بأمر هذا الثعبان وأنه لا يجب الاقتراب منه، فيما عداي أنا، وربما رفقاء الصبا الذين كانوا بعد يجهلون بكل شيء.

وأضافت امي قائلة :

«إن هذا الثعبان هو الروح الملهمة لأبيك. «

وبعدها رحت أحملق في الثعبان الصغير. كان يتحرك في هدوء ورشاقة نحو ورشة أبي، كان يبدو واثقاً من نفسه وكأنما كان يعي تماماً أنه لا يمكن لأي أحد أن يناله بسوء، كان جسمه الأسود اللامع يبدو أكثر لمعاناً في ظل سقوط أشعة الشمس الساطعة عليه. وحين وصل إلى ورشة أبي لاحظت، وكانت هذه المرة الأولى بالنسبة لي، وجود فتحة صغيرة جرى إحداثها في الجدار وكانت على ذات مستوى ارتفاع الأرض بالخارج. وعلى الفور تسلل هذا الثعبان الصغير من هذه الفتحة واختفى عن الأنظار.

وقالت أمي :

«انظر! الثعبان ذاهب لزياره أبيك كعادته.»

والحق أنني ورغم أنني كنت معتاداً على سماع كل ما هو خارق للمألوف، فإن هذا المشهد قد ملأني بالدهشة والحيرة لدرجه ظللت بعدها فاغر الفم لمدة ليست القصيرة. تُرى، ما علاقة أبي بهذا الثعبان؟ ولِمَ هذا الثعبان على وجه التحديد؟ فما كان لأحد أن يفكر حتى في قتله لأنه كان، وكما يقال، روح أبي الملهمة! وذاك كان هو المبرر ذاته الذي أعطتني إياه أمي. ولكن، ماذا عساها أن تكون تلك الروح الملهمة؟ بل ماذا عساها أن تكون تلك الأرواح المهمة التي كنت ألقاها في كل مكان تحظر فعل شيء وتأمر بفعل آخر؟ حقيقة، لم أستطع أن أفهم شيئاً من كل هذا على الإطلاق، وذلك رغم وجودها حولي في كل مكان منذ أن نشأت وإلى أن بلغت سن الرجولة. كانت توجد أرواح طيبة، كما كانت توجد أرواح شريرة؛ وربما تكون الأكثر في عددها من الأرواح الطيبة، كما كنت أرى بنفسي وبدا لي جلياً. ولكن من أين كان لي أن أعرف أن هذا الثعبان لم يكن ضاراً؟ فقد كان لا اختلاف بينه وبين أي ثعبان آخر؛ نعم كان ثعبان أسود اللون وكان له ما يميزه عن غيره من الثعابين؛ لكنه؛ ورغم كل هذا، لم يكن أكثر من مجرد ثعبان! لقد كنت في حيرة من أمري، لكنني لم أفكر في أن أسأل أمي بشأن هذا الأمر:

والحق أنني كنت أشعر أنه كان علي أن أسأل والدي ذاته عن الأمر، وكأن هذا الأمر كان نوعاً من الأسرار الغامضة التي يصعب أن يكون للنساء أدنى علم به من قريب أو بعيد. وقررت حينها أن أنتظر حتى يجني الليل. ورأيت قبل ذلك هذا الثعبان وهو يتسلل من الفتحة الصغيرة التي كانت بالجدار. كان الأمر يبدو وكأن أبي كان على علم بحضوره، فقد كان أبي في لحظة حضوره تلك يلتفت إلى الفتحة وترتسم على وجه ابتسامة عذبة. وكان الثعبان يتجه مباشرة نحوه وهو يفتح كلتا فكيه؛ وحينما كان يصبح قاب قوسين أو أدنى من أبي كان أبي يلمسه بيده وكأنه كان يداعبه وكان الثعبان تروق له يد أبي وهي تداعبه وَيهتز فرحاً بكل جسدهِ.

والحق أنه لم يحدث لي ولو لمرة واحدة أن رأيت الثعبان الصغير يحاول أن يؤذي أبي بأي شكل من الأشكال.

والحادث أن تلك الملاحظة وهذه الرعشة الجسدية في الاستجابة لها كانتا وفي كل مرة توقعانني فريسة لحيرة وغموض لا وصف لهما: كذا فإنه يتعذر على ذهني تخيل ماذا عساها أن تكون تلك المحادثة الغامضة بمفرداتها... فاليد توجه السؤال وهزة الجسم تجيب....

نعم، لقد كان الأمر أشبه بحوار. تُرى، هل سيأتي يوم وأتحاور أنا الآخر على هذا النحو؟ لا، فأنا بعد كنت لم أزل أذهب إلى المدرسة. نعم، كان يحلو لي كثيراً وأنا أتصور نفسي وأنا أضع يدي وأداعب بها هذا الثعبان الصغير، وكذا أن أفهم وأستمع إلى تلك الهِزةِ في جسدهِ وأنا ألاطفه، لكنني حقيقة لم أكن أعلم كيف كان سيتعامل هذا الثعبان مع يدي وكنت أشعر أنه لن يكون لديه حينها أي شيء ليخبرني به. كان هذا الأمر يصيبني بالخوف حد الرعب.

وحينما شعر أبي أنه داعب بما فيه الكفاية ذلك اليوم، تركه لشأنه؛ ثم راح بعدها الثعبان يلتف على نفسه ويركض أسفل حافة إهاب خروف كان أبي يجلس عليها دوماً وهو قبالة السندان.

ورحت أسأل نفسي قائلاً: «تُرى، كيف أعلن عن نفسهِ؟»

«بدايةً، فقد أعلن عن نفسه فيما يشبه الحُلم. فقد تجلى لي أكثر من مرة في نومي ونبأني باليوم الذي سيظهر لي فيه في عالم الواقع: كذلك فقد حدد لي مكان وزمان حدوث هذا الأمر على وجه التحديد. ولكن حينما رأيته رأي العين في الحقيقة، ملأني خوف لا يضاهى. فقد جاءني الاعتقاد بأنه ثعبانٌ كأي ثعبان آخر وكان علي أن أحافظ على رباطة جأشي وفكرت بالفعل في أن أقتله. وحينما رأى أنني لم أستقبله بحفاوة، ابتعد وعاد من حيث جاء. وهناك وقفت أراقب إياه وهو يبتعد وأنا أسأل نفسي طوال الوقت. لِمَ لَمْ أقتله حينها وينتهي كل شيء؟!!! لكن كانت هناك قوة أكبر مني هي التي كانت تحول بيني وبين فعل ذلك. كنت واقفاً في مكاني أشاهده وهو يختفي. بل وإنني حتى في تلك اللحظة كان بإمكاني أن ألحق به وبكل سهولة؛ فقط بعض الخطوات الواسعة والسريعة كانت تكفي لفعل ذلك؛ لكنني ظللت ثابتاً في مكاني لا أحرك ساكناً. كان هذا أول لقاء بيننا. «

ثم صمت ثانية أو ثانيتين، وتابع بعدها قائلاً:

«وفي الليلة التالية، رأيت الثعبان ثانية في حُلمي» وراح يقول :

«لقد أتيتُ كما أخبرت، لكنك لم تستقبلني بما يليق: لقد قرأت هذا في عينيك. لِمَ تكرهني إلى هذا الحد؟ أنت روح أسرتك الملهمة. ومن أجل ذلك فقد أتيت إليك ذلك أنك الأحق بهذا والمؤهل له. لهذا، لا تنظر إليَّ بنظرة الخوف التي في عينيك هاتين، وكن على يقين من

أنك لا تحمل ضدي أي ضغائن، فأنا لا أحمل لك إلا الخير وَالنِّعم. «وبعد ذلك اعتدت على استقبال الثعبان بكل حفاوة وحرارة دون أدنى خوف وأما هو فلم يحمل لي سوى الخير والهناء.

وبعد وجبة المساء مباشرة، وعندما كان ينتهي الكلام والثرثرة، كان أبي يودع أصدقاءه ويذهب للجلوس أسفل الشرفة؛ وذهبت أنا هناك وجلست إلى جواره. وبعدها عمدت إلى سؤاله حول موضوعات شتى على نحو غير مباشر، كما يفعل الأطفال عادة. وفي النهاية ولما كنت غير قادر على كبح جماح نفسي، سألت إياه:

«أبي، ما قصة ذلك الثعبان الصغير الذي يأتي لزيارتك؟» «أي ثعبان تقصد؟»

«لم هذا الثعبان الأسود الصغير بالأخص ما تنهاني والدتي أنا وأخوتي عن قتله؟»

ثم أطال النظر في وجهي وبدا وكأنه كان يفكر إذا ما كان يمكنه الإجابة على سؤال كهذا أم لا. ربما ما كان يدور في باله حينها هي حداثة سني، وربما كان يسأل نفسه إن كان الوقت بعده مبكراً على أن يفضي إليَّ بهذا السر وأنا من لم أزل بعد في الثانية عشر من عمره.

ثم فجأة قدح زناد فكره وراح يقول بعد أن بدا عليه أنه اتخذ القرار:

«هذا الثعبان هو روح أسرتنا الملهمة. هل تعي جيداً ما أقول؟»

فأجبته: «نعم،» على الرغم من كوني أنني لم أفهم شيئاً مما كان يقول.

واستطرد قائلاً :

«هذا الثعبان كان دوماً إلى جوارنا؛ وأنه كان دوماً يعلن عن نفسه إلى واحد منا وقد كنت أنا من وقع عليه الاختيار من جانب هذا الثعبان ليعلن لي عن نفسه.»

«بالفعل، صدقت،»

قلت هذه الجملة بكل ما في القلب من حماس، ذلك أنه بدا لي جلياً أن هذا الثعبان لم يعلن عن وجوده لأي أحد من أفراد أسرتنا إلا لأبي، ألم يكن أبي الشخص الأشهر في المنطقة والزعيم لها بحق؟ ألم يكن أبي هو ذاته صاحب الكلمة النافذة على كل أصحاب ورش الحدادة في المقاطعة؟ ألم يكن أبي الأكثر مهارة بين الجميع؟

مراجعات وقضايا فكرية

مراجعة كتاب:
«بوشكين شمس لا تغيب عن الثقافة العالمية»
للدكتور سهيل فرح
كتاب نوعي شكلاً ومضموناً

د. أيمن أبو الشعر *

كُتب عن الكسندر بوشكين وترجمت أعماله أو معظمها إلى غالبية لغات العالم، وبمئات الطبعات، وخاصة باللغات العالمية الرئيسية وأشهرها: الإنجليزية والفرنسية والعربية، والكتابات عن بوشكين ونتاجاته باللغة الروسية أكبر من أن تحصى، ولهذا بدا أن أي مؤلف لن يستطيع تقديم شيئ نوعي مختلف في كتاب يصدر بإحدى هذه اللغات العالمية الأربع الرئيسية، لكن الدكتور سهيل فرح تمكن بذكاء من ابتكار أسلوب تناول جديد، فجعل من نفسه معداً وموجهاً لهذا الكتاب، إذ كتب مقدمته وخاتمة له، وجمع عددا من المقالات والترجمات المميزة مما كتب عن تجربة بوشكين بالعربية والفرنسية والإنجليزية عدا عن الروسية، وكان ذلك أولى خطوات التفرد في هذا الكتاب من حيث الشكل، فهو إذن كتاب عن بوشكين باللغات الأربع معا.

* مترجم وشاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب.

يقع الكتاب في 384 صفحة من القطع فوق المتوسط بقليل، وقد ساهم أكثر من 45 باحثاً ومترجماً وشاعراً وأديباً ومفكراً وعالماً في مجالات علوم الاجتماع واللغة إلى جانب المتخصصين في مجال تاريخ وعلوم الجماليات، والنصوص متطابقة نسبياً في اللغات الأربع اللهم سوى إضافات نوعية في اللغة الروسية من خلال مداخلة رئيسة تحرير المجلة الأدبية المرموقة «بيريغا» — الشواطي – الدكتورة في علوم الفلسفة سكرتيرة اتحاد الكتاب الروس الدكتورة ليديا دافيدينكو، وكذلك بحث الدكتور في العلوم الفلسفية فيتالي دارنسكي.

– المقدمة

ولنبدأ من العنوان «فهو بالعربية: «بوشكين شمس لا تغيب عن الثقافة العالمية، وهو عنوان شاعري من جهة ورمزي يعكس واقع تأثير بوشكين في جميع أنحاء العالم كواقع حقيقي من جهة ثانية، إذ ما زالت أشعاره ومؤلفاته تلقى رواجا في مختلف البلدان وتعاد طباعتها لأمرات عديدة.

تحدث الدكتور سهيل فرح في مقدمته للكتاب عن سر خلود الشاعر ألكسندر بوشكين فأوضح أن عشق العرب له يحمل طابعاً مغناطيسياً ودياً، ولا يستثني أن بعض الجينات قد لعبت دورها اعتمادا على أصول الشاعر المشرقية، بما في ذلك كونه يجسد الحب الإلهي لكل من يسوع ومحمد، وهي لفتة هامة حتى في لا شعور القراء أبرزها الدكتور سهيل فرح، ثم يعتبر أن الصياغة الشعرية بموسيقاها العذبة، وهذا الأمر في الواقع يمكن أن ينطبق على النصوص الشعرية الأصلية باللغة الروسية، ويرى أن سر هذه الشهرة والحب لبوشكين يكمن في تلك البراءة والصدق والتمرد ما دعا الناس يعتبرونه من الحكماء وهو في مقدمة الكتاب يبوح عمليا بترنيمات عشق حقيقي لبوشكين متجاوبا مع أصداء مشاعر الذواقة في مختلف أنحاء العالم تجاه نتاجات شعر بوشكين؟ خاصة أن من ميزات الكتاب أيضاً أنه سلط الضوء على جوانب روحية وشعرية وفلسفية لم تكن معروفة بما فيه الكفاية عن بوشكين كما سنرى منذ الفصل الأول.

الفصل الأول «بوشكين وأسئلة الدين»

وينشر فيه مقالات غريغوري إيفليف، وفاليري ألكسييف، ورواديف جمال الدينوف، تطرح تصورات شيقة على تطور موقف بوشكين من الدين وهي مشفوعة بالشواهد والاقتباسات من تقييمات كبار المفكرين والمبدعين لتجربة بوشكين حيث يرى إيفليف أن عددا من الكتاب يعتقد أن بوشكين اتجه إلى الله تدريجيا فغدا أكثر تدينا في حين يرى آخرون أن إيمانه كان هشاً ويعتقد كثيرون أنه لو طالت حياته لغدا مؤمناً أرثوذكسياً حقيقياً، ويستشهد إيفليف على ذلك بكثرة استخدام بوشكين للمصطلحات الدينية، وحتى في بعض صياغاته الشعرية ما يعمق من تصور أن بوشكين آمن بالشعر أكثر من الدين حيث يستشهد برسالة بعث بها بوشكين

من أوديسا عام 1824 «أقرأ الإنجيل. الروح القدس قريبة من قلبي، أحياناً، لكني أفضل قراءة غوته وشكسبير» (انظر صفحة -11 13 من الكتاب).

ويتطرق فاليري أليكسييف في مقالته بوشكين والكنيسة الأرثوذكسية إلى التشكيك بمدى إيمان بوشكين الذي يصل أحياناً إلى ما يقارب المعاداة للدين، فيؤكد أن بوشكين لم يكن ملحدا أبدا، ولهذا أعلن بوضوح أن من ينكر وجود الرب أكثر غباء ممن يعتقد أن العالم يقف على قرن وحيد القرن، ويستشهد بقصيدته «النبي» التي يبرز فيها حتى ضرورة تنفيذ ما يطلبه الرب، ويرى ألكسييف أن بوشكين لم يقدم نفسه كخبير بتاريخ الدولة الروسية فحسب بل كخبير بتاريخها الروحي الكنسي أيضاً.

في حين تناول راديف جمال الدينوف مسألة تعاضد المسيحية والإسلام في إبداع بوشكين فيبرز تفاعل بوشكين المباشر مع الإسلام عبر قراءته للقرآن وحديث الشاعر نفسه عن مدى تأثره بقراءته هذه:

«في المغارة السرية

في يوم الهروب

قرأت آيات القرآن الشاعرية

فجأة هدأت روعي الملائكة

ويعتبر قصيدته محاكاة القرآن نموذجاً يؤكد فهم الشاعر للتاريخ وللثقافة التي نقل عنها واستوعبها (صفحة 25 من الكتاب)

الفصل الثاني «روحانية الشرق في المخيلة الأدبية لبوشكين»

وينشر فيه مقالات ودراسات كل من د. عبد الله عيسى، والشخصية الاجتماعية والسياسية د.رمضان عبد الطيبوف، والمستعربة الدكتورة ماريا نيكولايفنا حيث يركز الشاعر الفلسطيني د. عبد الله عيسى على مدى انتشار نتاجات بوشكين في العالم العربي وعبثية محاولة المتطرفين الغربيين محو تأثيره من الثقافة العالمية نتيجة تنامي نزعة الروسافوبيا، خاصة أن عصراً كاملاً ارتبط باسمه، ويبرز أهم سمات إبداع بوشكين في قصائده عن الحرية والحب، كما يبرز عيسى مدى جمالية الصياغة البوشكينية.

ويتحدث د. رمضان عبد الطيبوف عن الجذور والآفاق المشرقية في إبداع بوشكين انطلاقاً من أن روسيا نفسها جزء من الحضارة الشرقية، وبوشكين ذو الجذور المشرقية تربى منذ طفولته على الحكايات الشعبية المشرقية الأمر الذي انعكس في نتاجاته، وأن النزعة المشرقية لم تكن نزوة عابرة عنده، ويوضح عبد اللطيبوف أن بوشكين كان يعرف بشكل جيد الأدبين العربي والفارسي، وقد انعكست الصور والملامح الشرقية في عدد كبير جداً من قصائد ونتاجات

الشاعر النثرية، وأن مسألة الشرق في إبداع بوشكين أخذت حيزاً كبيراً عند دارسي الأدب منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى غدت مسألة حضارية وفكرية.

أما المستعربة ماريا نيكولايفنا فتتناول كذلك الموتيفات الشرقية عموما في الشعر المعاصر لبوشكين فتوضح أن اغتناء الثقافة المشرقية كان أيضاً نتيجة اتساع المدى الجغرافي ودخول إتنيات عديدة في ما يعرف بالحضارة العربية الإسلامية، وأن الثقافة العربية الإسلامية أثرت كذلك في الثقافة الأوربية ناهيك عن تحول موسكو نفسها إلى روما الثالثة في القرن الخامس عشر، حيث بدأت تنتقل أجواء الثقافة الغربية عبر مؤلفات عديدة بما في ذلك أدب الرحالة، وتشير الباحثة المستعربة إلى أمر بسيكولوجي هام وهي أن الأرثوذكسية الروسية نظرت إلى الغرب كنموذج للعجرفة والمكر وتعاملت مع الشرق كأراض مقدسة وكمخزن للطيبة والخير، وبالتالي بدأت تظهر الموتيفات والصور المشرقية المحببة المتأثرة بالبواعث الإسلامية حتى قبل بوشكين عند غابريل درجافين ثم بوشكين وكذلك معاصره ليرمنتوف وتستحضر شواهد كثيرة لتأثر مبدعين روس بالثقافة العربية الإسلامية وأن هذه البواعث استمرت حتى القرن العشرين.(48الكتاب)

الفصل الثالث «روحانية ودنيوية الإنسان في إبداع بوشكين»

يفتتحه الدكتور سهيل فرح بمقالة تحت عنوان رحلة فلسفية في الوعي الجمالي والتاريخي لبوشكين، حيث يتحدث عن تأثير الروعة المكانية عبر نظر بوشكين إلى جمال الطبيعة وهندسية الحدائق المدهشة في الأماكن العامة أو القصور، حيث ينعكس هذا البذخ الجمالي في أحداق إنسان فريد هو الآخر برهافة مشاعره وسمو ذائقته الجمالية، وحتى مزجه بين جمال الطبيعة وجمال المرأة، ويتحدث الدكتور سهيل عن الوعي التاريخي الروسي الذي اشتهر عند الشاعر إلى جانب ما يراه في الطبيعة الروسية، وذلك يؤكد مدى تعلقه بوطنيته الروسية ورغبته الجامحة في تكوين الوعي التاريخي ببلده.

ويتحدث الدكتور عبدو قاعي عن بوشكين باعتباره أبا للثورة الأدبية الليبرالية في روسيا، ومدى اطلاعه وتفاعله مع الأدباء الفرنسيين كفولتير وبلزاك اللذين وجها انتقادات جدية للمجتمع الذي تسيطر عليه سلطة الإكليروس والمال والصحافة، ناهيك عن تأثره بالكاتب الإنكليزي شكسبير وخاصة في مسرحياته الصغيرة كالفارس البخيل، وموتسارت وساليري، والوليمة في زمن الطاعون.

ثم تأتي مقالة الدكتور فؤاد مرعي ليتحدث عن النورانية في أعمال بوشكين النثرية، حيث يعتبر أن نتاجات بوشكين منذ عام 1830 اتسمت بالنضج الفني حيث أنجز الشاعر روايته الشعرية يغغيني أونيجن وخمسين عملا شعريا ونثريا، من أهمها مجموعته القصصية «بيلكين» والتي يرى المرعي أنها قدمت صورة بانورامية عن حياة جميع طبقات المجتمع الروسي أنذاك

ويرى أنها مجموعة قصصية رائعة خلافا لرأي بيلينسكي، واعتبر أن قصة ناظر المحطة قريبة من جوهر قصة غوغول «المعطف»، عدا عن تتبعه الجيد لمعطيات حياة بوغاتشيف قبل كتابة مؤلفه عن قائد الثورة الفلاحية، ويعتبر أنه أبدى اهتماماً كبيراً بالحياة الفلاحية لكنه لم يؤمن بثورة الفلاحين ورأى فيها قوة تدميرية لعل ذلك نتيجة انتمائه إلى طبقة النبلاء ويركز المرعي على أن كتابات بوشكين تؤكد أنه نزعته الإنسانية فوق التعصب الطائفي أو الإثني، وأن أعمال بوشكين النثرية شكلت الأساس للأعمال النثرية اللاحقة في الأدب الروسي.

الفصل الرابع «روسيانية بوشكين»

يستهل هذا الفصل الدكتور ثائر زين الدين بعنوان بوشكين في عيون دوستويفسكي حيث يركز على ما كتبه دوستويفسكي بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد بوشكين ينقل معظمها بترجمته مع التعليق على ما جاء فيها، وينطلق زين الدين من شخصية «أونيغين» التي يرى أنها تجسد التوق للحرية كما لدى «أليكو» بطل قصيدة الغجر، حيث عايش بوشكين أيضاً هذه الأجواء بشكل عملي، وأنه كبطله يدرك أن الحقيقة التي يبحث عنها تكمن في أعماقه، وهو متأثر بتقاليد الطبقة التي ينتمي إليها، ويتناول حتى بعض تفاصيل مشاعر أونيغن وغربته وسأمه نتيجة توقه للمثل العليا، في حين تكون تاتيانا نقيضة لأونيغن تقريباً وأكثر حزماً وفعالية حتى أن زين الدين يعبر عن اعتقاده بأن القصيدة كان يجب أن تحمل اسم تاتيانا كونها نموذجاً للجمال الإيجابي وكونها لم تغير شخصيتها بتغير ظروفها المادية، وتحرص على وفائها لزوجها، ويدرك أونيغن الحقيقة بعد فوات الأوان، ويعتبر زين الدين أن بوشكين في هذه القصيدة يبرز كاتباً قومياً عظيماً من خلال إظهار النقاء الروسي، كما يبرز الكاتب قدرة بوشكين على الكتابة عن شخصيات أجنبية وكأنه من معطيات ثقافة ذاك البلد لدرجة أنه يكتب محاكاة القرآن وكأنه مسلم، مع التنويه بمدى روعة أسلوب بوشكين ما يذكر بقول ألكسندر تفاردوفسكي أن بوشكين لا يستطيع أن يكتب بشكل غير جيد (6).

وتتناول المتخصصة في الموسيقا يكاترينا كوفريكوفا علاقة بوشكين بالموسيقى، فتبرز شغفه في بيتربورغ بالمسرح والأوبرا الإيطالية وحفلات الموسيقيين الزائرين وفي أوديسا ولَعَه بحلاق إشبيلية، وزولوشكا، حتى غدا المسرح الموسيقي جزءاً من إبداعه، ثم إنه أبدى اهتماماً بالموسيقا المولدوفية والنغمات الغجرية حين كان في كيشينيوف، وترى الباحثة أن أغنية زيمفيرا في قصيدته الغجر إنما ولدت نتيجة هذه التأثيرات، وتشير إلى اهتمامه الكبير بالتراث الشعبي الروسي والموسيقا الكنسية، حتى أنه راح يدون الكثير منها ما ساعده على إنشاء الدراما التاريخية الشعبية حتى أنها ترى أنه تأثر بموسيقا غلينكا في كتابة روسلان ولودميلا وأن بعض الأغاني الطقسية والتنجيم تنعكس في بعض أعماله كما في الفصل الخامس من «يفغيني أونيغن» حيث يجسد هذه المشاهد، وتعتبر أن بوشكن تأثر بموسيقى موتسارت عندما كان يتردد على منزل أوشاكوف حيث كانت تعزف الكثير من الأعمال الموسيقية ما ألهمه لكتابة «موتسارت

وساليري» و «الضيف الحجري» ودون جوان»، كما أنها تشير إلى اختيار الموسيقيين لأشعار بوشكين فتذكر أن قرابة 80 أغنية من أشعاره لحنت إبان حياته وتصل إلى أن إبداع الشاعر العظيم أثر في التطور اللاحق للفن الموسيقي الروسي بشكل عام (108 الكتاب) وتجدر الإشارة إلى أن باليه «الليالي المصرية» للموسيقي أنطون آرنسكي قد اعتمدت في الواقع على نص لبوشكين تحديدا كتبه بالفرنسية عن كليوباترا التي تتقمص دور شهريار في ألف ليلة وليلة (7) ولم يستكمل بوشكين الفصل الثالث من مؤلفه هذا.

وتختتم هذا الفصل الدكتورة الشاعرة زينات بيطار فتتحدث عن تأثير بوشكين على الأدب الروسي في العصر الفضي، فترى أن كبار المبدعين الروس المعاصرين من أمثال ليرمنتوف وغوغول واللاحقين كدوستويفسكي وتورغينيف وتشيخوف وتولستوي قد تأثروا بهذا الشكل أو ذاك بإبداع بوشكين كونه حرض على التجديد وقد استمد من الشرق روحانيته وقيمه وخياله ومن الغرب التحديث الأسلوبي واللغوي ووصفته بأنه «متنبي» الأدب الروسي، وأن تأثيرات بوشكين تظهر حتى في المدارس والتيارات التي ظهرت بدايات القرن العشرين تلك التيارات من الرومانطيقية إلى الواقعية النقدية والتيارات الحداثية كما عند فاليري بريوسوف وآنا أخماتوفا وألكسندر بلوكوبونين وآخرين، وترى «بيطار» أن الموتيفات الشرقية في أدب بوشكين ساعدت على تطور وازدهار حركة الاستشراق في الأدب الروسي في العصر الفضي.

ثم يقدم نماذج مختارة من ترجمة من أشعار بوشكين إلى اللغة العربية، وهي بحد ذاتها مختارات من روائع شعر بوشكين، بترجمة مثقفين ومبدعين كثائر زين الدين وإبراهيم استانبولي ومالك صقور وأيمن أبو الشعر.

بقي أن نشير إلى أن بوشكين تبنى بعمق الفكر الروسي المفعم بالجانب الأخلاقي لإدراك العملية التاريخية وأبطاله مشغولون بقوانين القدر لكنهم لا ينحنون أمامها، (8) وما يميز هذا الكتاب أيضاً أن اختيار الدكتور سهيل للمقالات والدراسات لم تكن متنوعة وحسب لتشمل جميع جونب إبداع بوشكين، بل كانت في معظمها ذات طابع تحليلي يعمق من إدراك القارئ حتى لبعض خفايا وخصوصية هذه النتاجات، لتؤكد في الآن نفسه أن شعلة الابداع البوشكينية المتوقدة مازالت متأججة، وستبقى كذلك عبر الزمن القادم ويؤكد الكتاب بهذا التنوع الجمالي الغني لإبداع بوشكين عبر هذا الكتاب أن الجمال والعطاء الإبداعي إنساني بكينونته ولن تستطيع الروسافوبيا المرَضية لدى القادة الغربيين أن تخفيه أو حتى تؤثر تطمس ولو جوانب صغيرة منه، لقد كان بوشكين كقمة جبل شامخ وما زال، وقمم الجبال ليست معلقة في الهواء حتى يمكن إلغاؤها، بل تستند إلى جبال أضخم من أن تهتز ولو داهمتها أعتى الرياح الحاقدة.

مراجعة كتاب:
«الأدب العربي المعاصر» للباحث بول ستاركي

رنيم الجنان *

يُعد الأدب العربي الحديث نتاجاً لتفاعل طويل بين التقاليد الأدبية الأصيلة والتأثيرات الثقافية والفكرية التي جاءت من الخارج، فمنذ بداية النهضة الأدبية في القرن التاسع عشر شهد الأدب العربي تحولاً جذرياً في بنيته وأشكاله التعبيرية، حيث انتقل من الأنماط التقليدية الموروثة إلى أشكال جديدة من السرد والشعر والمسرح التي تعكس تطلعات المجتمعات العربية وتفاعلها مع التغيرات الاجتماعية والسياسية.

وبفضل هذا التفاعل تمكّنت حركة الأدب الحديث من إدخال قضايا جديدة إلى النص الأدبي، فتناولت موضوعات الحرية والهوية والنضال على الاستعمار والمساواة بين الجنسين، وذلك من خلال استخدام أساليب سردية حديثة تمزج بين الأصالة والتجديد، وتنوعت أشكال الكتابة الأدبية لتشمل الرواية، التي أصبحت صوتاً معبراً عن التجارب الشخصية والجماعية والشعر الحر الذي مكّن الشعراء من كسر القيود التقليدية والابتكار بأساليب جديدة، إضافة إلى الكتابة المسرحية التي استعرضت قضايا المجتمع العربي بجرأة وواقعية.

يمثل الأدب العربي الحديث –من خلال رموزه وكتّابه الكبار– مرآةً تعكس تطور المجتمعات العربية وتفاعلها مع التحديات والتحولات، ومن هنا، فإن دراسة هذا الأدب تُعد مفتاحاً لفهم عمق التجربة الثقافية العربية وتنوعها، وتكشف عن التراث الثري الذي ظل يتجدد ويتطور بمرور الزمن.

---

* كاتبة من سورية.

ولكل مَن يسعى لفهم مسيرة الأدب العربي وتطوره من وجهة نظر الغرب فإن كتاب Modern Arabic Literature للباحث بول ستاركي يعد من الأعمال النقدية التي تناولت تطوره، حيث يقدّم مسحاً شاملاً للمراحل المختلفة التي مر بها الأدب العربي من القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن الواحد والعشرين، ولمحات تحليلية وتفصيلية تسهم في رسم صورة واضحة لمكانة الأدب العربي في الساحة الأدبية العالمية، متضمنة مجالات الأدب المختلفة كالشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة، مع تسليط الضوء على كيفية تأثره بالأحداث التاريخية الكبرى والتغيرات الاجتماعية التي كانت بمثابة نقاط تحول في مساره.

سنقدم في هذه المقالة لمحة لأهم النقاط المتضمَّنة في الكتاب:

1. تاريخ الأدب العربي الحديث وتطوره:

يبدأ الكتاب بالعودة إلى جذور الأدب العربي في فترة النهضة، حيث كانت تُعدّ النهضة الأدبية في مصر وسورية ولبنان انطلاقة جديدة للأدب العربي، ومع بداية القرن العشرين برزت العديد من الحركات الثقافية والأدبية التي أسهمت في إعادة تشكيله، بحيث أصبح أكثر تفاعلاً مع التطورات السياسية والانعطافات اللافتة مثل الاستعمار وحركات التحرر والحداثة.

كما يركز الكاتب على الدور المحوري للنهضة العربية في إحياء التراث الأدبي العربي، وظهور صحافة جديدة أسهمت في ازدهار الأدب وفتح قنوات للحوار بين الكُتّاب والمفكرين.

2. التجديد في الشعر العربي:

يتناول ستاركي الحركات الشعرية المختلفة مثل المدرسة الرومانسية والحداثية، مشيراً إلى دور الشعراء البارزين مثل نزار قباني وأدونيس وبدر شاكر السياب في إدخال تقنيات جديدة للأدب العربي، ما أسس لنهضة شعرية تتخطى القوالب التقليدية، فيستعرض كيف تحرر الشعر العربي من الأوزان التقليدية إلى الأشكال الحديثة ذات المرونة الأكثر — أي من الشعر المقفى إلى الشعر الحر– في النصف الثاني من القرن العشرين، كما أن هذا التغيير في البنية الشعرية كان ضرورياً لعكس التغيرات الحاصلة في وعي المجتمع العربي والتعبير عن القضايا الملحة بطرق أكثر انسيابية وتحرراً.

3. تأثير السياسة والتغيرات الاجتماعية:

يعالج الكتاب تأثير التغيرات السياسية والاجتماعية على تطور الأدب العربي، مثل الاستقلالات الوطنية والنضال على الاستعمار، ويستعرض الأسلوب الذي تعامل به الأدب

العربي مع هذه الأحداث، مستشهداً بالآداب الوطنية والقومي، وبخاصة في مصر وسورية وفلسطين والعراق، ويُظهِر ستاركي كيف تمكّن الأدب من لعب دور توثيقي وتعبيري يعكس هموم الشعوب وتطلعاتها.

ومن الأمثلة التي استشهد بها ستاركي هي روايات نجيب محفوظ التي تطرقت إلى الحراك السياسي في مصر وصعود الحركات الوطنية والاحتكاك مع الغرب.

4. صعود الرواية والقصة القصيرة:

يرى ستاركي أن الرواية العربية أصبحت الوسيط الأدبي الرئيس للتعبير عن التغيرات الاجتماعية والسياسية، ويُبرز في كتابه تطور الرواية من مجرد سرد للحكايات إلى نصوص أدبية تحمل معانيَ ورموزاً ثقافية وسياسية واجتماعية، مشيراً إلى أسماء بارزة مثل نجيب محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا ويوسف إدريس والطيب صالح.

كذلك يتطرق الكتاب إلى موضوعات مثل الاغتراب والصراع بين القيم التقليدية والحداثة، وهو ما ظهر بشكل جلي في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للأديب الطيب صالح التي تناولت علاقة الشرق بالغرب عبر رمزية الشخصية الرئيسة (مصطفى سعيد).

ويشير أيضاً إلى ازدهار القصة القصيرة كوسيلة سريعة للتعبير عن الهموم اليومية وتقديم صور مكثفة للحياة في العالم العربي.

5. دور المرأة في الأدب العربي:

يتناول الكتاب في أحد فصوله المهمّة الكتابةَ النسائيةَ، حيث يشير الباحث إلى أن الكتابات النسائية في الأدب العربي لعبت دوراً مهماً في تغيير المفاهيم التقليدية عن دور المرأة في المجتمع، إذ تبرز شخصيات نسائية مثل نوال السعداوي وليلى أبو زيد في مناقشة قضايا التحرر والمساواة والتعبير عن هموم المرأة العربية.

وعلى الصعيد نفسه يناقش الباحث كيف أن هذه الكتابات لم تكن مجرد رد فعل على الأدب الذكوري، بل جاءت لتقديم رؤى بديلة تتحدى القيم الاجتماعية السائدة وتدعو إلى نقاش مفتوح حول قضايا المرأة.

6. الأسلوب والتأثيرات الأدبية:

يستعرض ستاركي جهود الكُتّاب العرب في التوفيق بين التراث الثقافي العربي والتأثيرات الأدبية الغربية التي انتشرت عبر الترجمات والتفاعل مع الأدب الأجنبي، فيشير إلى كيفية إدخال هذه التأثيرات الأدبية كالرمزية والواقعية السحرية في النصوص الأدبية العربية، عادّاً أن تأثر الأدب العربي بالغرب لم يكن انصياعاً بل إبداعاً، حيث تمكّن الكُتّاب من دمج

التأثيرات الخارجية مع التراث الثقافي المحلي لإنشاء نصوص متفرّدة.

إضافة إلى أنه يُبرز كيف استخدم الأدب العربي المعاصر هذه التأثيرات ليحقق نسيجاً أدبياً فريداً من نوعه من خلال قصص تمزج بين التاريخ والأسطورة وبين الحقيقة والخيال.

يُفرد ستاركي جزءاً كبيراً من الكتاب لتحليل أعمال أدبية معروفة، مثل ثلاثية نجيب محفوظ التي تقدم سرداً موسعاً للتاريخ الاجتماعي والسياسي لمصر الحديثة، حيث يستخدم محفوظ المدينة كمرآة للتغيرات الحاصلة في بنية المجتمع.

وبالدرجة نفسها يناقش رواية «عمارة يعقوبيان» للكاتب علاء الأسواني، كونها واحدة من أهم النصوص التي تعالج الفساد السياسي والاجتماعي والاقتصادي في مصر، وتُبرز كيف يمكن أن تُستخدم الرواية كأداة للنقد الاجتماعي.

ولعله من المفيد التطرق إلى أسلوب الباحث الذي يتسم بالوضوح والتنظيم، حيث يبدأ كل فصل بتقديم إطار عام للفترة أو النوع الأدبي الذي سيتناوله، ثم يغوص في التفاصيل عبر تحليل الأعمال الأدبية المختلفة، إذ يعتمد على النقد الأدبي والمنهجية التاريخية لوضع الأدب العربي في سياق تطوره الطبيعي، ما يساعد القارئ على فهم العوامل التي شكّلت الأدب العربي الحديث.

وتماشياً مع ما ذُكر فإن ستاركي يعتمد في كتابه أسلوباً تحليلاً شاملاً يتسم بالعمق والتفصيل، مع استشهاداته المستمرة من النصوص الأدبية نفسها، ما يُقدّم للقارئ فهماً دقيقاً لكيفية تطور الأدب العربي ومراحله المختلفة، وعلى الرغم من استخدامه لغة أكاديمية دقيقة إلا أن الباحث يبسّط المفاهيم المعقدة، الأمر الذي يجعل الكتاب مفهوماً لقاعدة واسعة من القراء الغربيين المهتمين بالأدب العربي.

وخلاصة القول إن كتاب «Modern Arabic Literature» هو مرجع أساس لفهم كيفية تطور الأدب العربي الحديث، وهو يدعو القارئ لاكتشاف تاريخ أدبي غني بالتغيرات والابتكارات التي تعكس حياة المجتمعات العربية وتاريخها.

الحصان في الأدب العالمي

سامر أنور الشمالي *

قد تتقارب الموضوعات التي يتناولها الأدباء في رواياتهم وقصصهم، لكن المعالجة تختلف من كاتب إلى آخر تبعا لرؤيته إلى العالم من حوله، وبماذا ينفرد عن سواه، وبماذا يمتاز.

***

قصة (الذراع) للكاتب الكبير (ليف تولستوي) -1828 1910 ليست من أعماله الشهيرة التي يذكرها النقاد عند تناول سيرته الأدبية، وفي حال إيرادها فتذكر عرضا مع قائمة أعماله الأخرى.

أما قصة (وداعا يا غولساري) فهي من أهم أعمال (جينكيز آيتماتوف) -1928 2008 لهذا لا يمكن تناول تجربته الأدبية دون الحديث عنها. بل الكثير من النقاد عدوها من أهم أعماله على الإطلاق.

وهذا لا يعني بالضرورة أن قصة (تولستوي) لم تصنف ضمن أعماله الهامة لأنها أقل قيمة فنيا، أو فكريا، من قصة (آيتماتوف) التي تصدرت أعماله. بل ربما لم تمتلك هذه القصة مقومات منافسة الأعمال الأخرى ل(تولستوي) التي سلطت عليها الأضواء. وهذا ما امتلكته قصة (وداعا يا غولساري) مقارنة مع الأعمال الأخرى للكاتب نفسه!.

على أي حال.. لسنا في صدد تقييم الأعمال الهامة لكل من الكاتبين، أو المقارنة بينها لمعرفة أي الأعمال أفضل. بل منهجنا تحليل القصتين لاكتشاف نقاط التشابه والاختلاف بين العملين.

***

* كاتب من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب.

قليلة هي الروايات والقصص التي قام الحيوان بدور البطولة فيها. وفي هذه الدراسة سوف نتناول قصتين طويلتين- صنفتا كروايتين قصيرتين أيضاً- قام الحصان بهذا الدور، وهذا ليس بالغريب، فالحصان من الحيوانات الداجنة التي رافقت الإنسان في السلم والحرب منذ فجر التاريخ، لهذا كان حاضرا في تراثه الأسطوري والحكائي القديم. أما في العصر الحديث فتراجع ذلك الحضور في الأدب السردي، وبقي عند الكتابة عن بعض جوانب الحياة في الريف.

الأسبق زمنيا في الكتابة هو (تولستوي) الذي كتب قصة (الذراع) والعنوان لا يشير إلى موضوع القصة، لهذا أضاف المؤلف عنوانا فرعيا (حكاية حصان) ليمهد للقارئ موضوع روايته. أما الذراع فهي وحدة قياس تدل على خطوات الحصان الواسعة، والسريعة أيضاً.

أما عنوان القصة الثانية (وداعا يا غولساري)فلا يشير صراحة إلى أي حصان، فـ(غولساري) ليس اسما للحصان بالضرورة. ومعنى الاسم (الزهرة الصفراء) وقد حمل المهر هذا الاسم بسبب لونه الذهبي الجميل الذي لفتت الأنظار إلى حسنه وجماله، فأحبه سكان المزرعة وتعلقوا به.

ولون المهر في قصة (الذراع) كان وراء تسميته بـ(أبلق) فثمة لطخ حمراء تعلو وبره، لكن هذه اللطخ ليست من صفات الخيول المحببة، فكان لونه وبالا عليه، لهذا لم يدرب على السباق في المضمار الذي يقتصر على الخيول التي تتمتع بالجمال، رغم أنه عندما جرى في المضمار تقدم على إحدى أفراس السباق لقوته وتناسق أعضائه.

بيع حصان (تولستوي) وتنقل بين أكثر من مالك، واقتصر دوره أن يكون دابة للركوب، أو لجر العربات. وهذا كان عمل الحصان (غولساري) رغم الجمال المدهش الذي تمتع به، ولكن المزرعة الريفية التي ولد فيها لا تعرف سباق الخيول.

***

في قصة (تولستوي) يتمتع الحصان بالقدرة على التفكير كالإنسان، بل ويقيم سلوك الإنسان من ناحية أخلاقية أيضاً، ويفهم كلام البشر، لكنه لا يستطيع التحدث إليهم. أما حصان (غولساري) فلا يجيد لغة البشر، ولا يمنحه المؤلف القدرة على التفكير كالإنسان. بل هو حصان ككل الخيول على الأرض. ويكتفي (آيتماتوف) بوصفه من الخارج. ولكن عن طريق هذا الوصف يحلل أحاسيسه الجسدية ومشاعره، لاسيما عندما يعرض المؤلف قصة وقوعه في حب فرس جميلة. أما حصان (تولستوي) فلا تربطه أي مشاعر جيدة مع خيول المزرعة، حتى علاقته بأمه صارت سيئة.

***

الحصان هو البطل المطلق في قصة (تولستوي) ويقتصر الحضور البشري على أدوار ثانوية- مع أن هذا الحضور يأخذ مساحة من السرد- أما في قصة (آيتماتوف) فالحيوان والإنسان يتقاسمان البطولة من أول القصة إلى أخرها، فلا يكتفي الكاتب برصد حياة الحصان، بل برصد حياة أحد رعيان المزرعة الذي رعاه في صغره، وبعد إبعاده عنه لسنوات عاد إليه وقد صار هرما، وهذا ما أحزن الراعي الذي لم يفقد الاهتمام به، وظل يعنى به إلى أن لفظ أنفاسه الأخيرة. أما حصان (تولستوي) فلم تحبه الخيول أو البشر، وعندما هرم قتله صاحبه، والتهمته الذئاب.

***

أكثر نقاط الالتقاء ما بين الكاتبين (تولستوي) و(آيتماتوف) الإجادة في الوصف، وعرض التفاصيل الدقيقة التي تثري الموضوع، وهنا تكمن قدرة الكاتب المتمكن من السرد في الرسم بالكلمات مشاهد يراها القارئ بعين مخيلته. ولكن وصف (تولستوي) لا يخلو من الإسهاب في بعض المواطن أحياناً. وهذا لا نجده عند (آيتماتوف) لوجود الكثير من الأحداث في قصته، إضافة إلى جماليات السرد والوصف التي عني بها، بينما اشتغل (تولستوي) على الجانب الفكري بتركيز أعلى.

أما مقولة القصتين فلا غموض فيها، لكنها عند (آيتماتوف) أكثر جلاء لأنه عالج حياة الراعي، إضافة إلى معالجة حياة الحصان. عكس (تولستوي) الذي اكتفى بمعالجة حياة الحصان لتقديم أفكاره، وهي تدور بمجملها حول عقدة النقص، والاضطهاد المحيط، والحسرات التي يخلفها الزمن. وهذه تلتقي مع مقولة (آيتماتوف) التي لا تخلو من الحسرات على الزمن الجميل الذي ذهب دون عودة، لكنه يترك باب الأمل مواربا. أما عند (تولستوي) فلا تفضي القصة إلى أي أمل.

المرجع:

- قصص مختارة- تأليف: ليف تولستوي- ترجمة: غائب طعمة فرمان- الناشر: دار المدى، بغداد، الطبعة الثانية 2015.

- قصص مختارة- تأليف: جينكيز آيتماتوف- ترجمة: الناشر- الناشر: دار التقدم، موسكو 1977.

الحروب تجارة بعاطفة الجماعة فما الحل؟
قراءة في فيلم Equilibrium

سامر خالد منصور *

تسببت العواطف عبر التاريخ بحروب وصراعات، سواء عاطفة الكراهية والحقد بين أصحاب العروش، أو حتى عاطفة الحب وهنا نذكر حرب أنطونيوس مع روما من أجل كليوبترا، وما جاء في المرويات عن حرب على طروادة وقد حدثت بسبب العلاقة الغرامية بين باريس أمير طروادة وهيلين الملكة اليونانيّة، حيث تجاوزا كل الأعراف حين هربت هيلين مع باريس عندما أنهى زيارة رسميَّة للملك أجاممنون، وتسببا بحرب لا مفرَّ منها قُتل فيها كثير من الناس، ويتُّم آلاف الأطفال و رُمِّلت آلاف النساء وتفرَّقَ آلاف المتحابين، من أجل عاطفتهما فحسب !

فيلم Equilibrium، هو فيلم خيال علمي تجري أحداثه في مستقبل مُفترض، يُحيرنا بمشاهده الأولى، حيث هناك نظام هائل لكل شيءٍ، هذا النظام الهائل يَشي بوجود الاستبداد، وسرعان ما نرى أنَّ هناك «محاكم تفتيش «و منظومة بوليسيَّة و أمنيَّة نَشِطة، ولكن ما يُحيرنا أننا لا نرى في مشاهد الفيلم الأولى الخراب و فوضاه، بل مدينة مُزدهرة

* كاتب ومسرحي فلسطيني سوري . عضو اتحاد الكتاب العرب.

نظيفة سكانها نموذج عن الانضباط والتنظيم، وكأنها المدينة الفاضلة، لكن هناك مسألة جوهرية تقفز إلى ذهن المشاهد، أين السعادة ؟! البشر ليسوا سعداء، وليسوا غير سعداء أيضاً ! ثم ما نلبث أن نكتشف أن محاكم التفتيش ذات مهمّة غريبة، فهي تبحث عن الفنون وعندما تجد أعمالاً فنيَّة أصلية قيِّمة ومنها لوحة «الموناليزا «على سبيل المثال، لا تقوم باستعادتها بل تقوم بحرقها عبر قاذفات اللهب وكأنها مصدر وباء، ثم نكتشف أنها بالفعل مصدر وباء في أعين سكان تلك المدينة الذين تمت أدلجتُهم، لكن ما هو الوباء الذي يمكن أن تتسبب به الفنون ؟!

إنها العاطفة، حيث يتضح أن نظاماً رأسماليّاً اكتسب سلطته على البشر الناجين من حرب عالمية هائلة عبر إقناعهم بأن العاطفة مصدر للشرور، لأنها طاقة لا منطقيّة تستطيع التأثير فينا و توليد أو توجيه النزر اليسير من سلوكنا، لذا تمَّ حظرها على اعتبار أنها خلل، وكأنها طفرة سرطانية مدمرة، وتمت إزالة عواطف الناس عبر جرعة دواء يجب على كل سكان المدينة تناولها صباح كلِّ يوم.

وهذا لا يخلو من المنطق، قد تكون العاطفة مصدراً من مصادر الصراع والشر على صعيد عاطفة الفرد، و على صعيد الوجدانَ الجمعي، وقد اختبرت البشرية تلاعباً بوجدان الشعوب، كما فعل صُناع وسدنة الأيديولوجيا النازيّة على سبيل المثال، الذين اشتهروا باللعب على عواطف الشعب الألماني الذي كاد يَدخل بسبب تلك الأيديولوجيا في حالة من الذُهان الجَمعي كما يقول بعض الباحثون، و مثالنا الثاني هو «الصهاينة «، وفي كِلا المثالين جاءت النتائج مُدمِّرة و كارثية.

ولابدَّ من الإشارة إلى أن العاطفة ليست هي ذاتها الأحاسيس فالأحاسيس هي ما يطفو على السطح، بينما العاطفة مسألة تنبع من الأعماق. والنظام في الفيلم يحظر كليهما.

يقول مصطفى لطفي المنفلوطي : «إن أقبح أنواع الجنون تُرتكب باسم الحُب «.

وبمنظور آخر، إلى العاطفة، نجد أنَّه يُشتقُّ منها الشغف سواء بأشخاص «الحب والمحبَّة و المودة «أو بإنجاز أو الشغف الذي يَخلق الفنون. وبالتالي العاطفة عِماد التطوير والإبداع، وهذا يُدللنا على أن تلك المدينة في حالة «ستاتيك «جمود، وليست مُزدهرة حقيقةً كما يُحاول نظامها الحاكم إظهارها، وربما في هذا إشارة إلى التطور غير المتجانس الذي تُخاتل به الرأسمالية العالمية الشعوب عندما تحلُّ في أرضٍ ما، حاكمةً أو مُستعمرة.

عبرَّ صُناع الفيلم عن المنحى السابق بالديكورات التي جسَّدت الهندسة المعمارية للمدينة، حيث يسود عمرانها نمطيَّة تجعل الأبنية تُصرِّحُ بجمودها وتحضر بكتلتها حضوراً فجَّاً، كأن الواحدة منها تُقاطع الأخرى في ابتلاع مشهد المدينة.

يُظهر صُنّاع الفيلم أن قلّة العاطفة ككثرتها، كلاهما قد يؤدي إلى أفعال جنونيَّة وحشيَّة، وهذا ما عبرَّ عنه الفيلم في مشاهد المداهمة والإبادة الوحشيَّة التي تقوم بها محاكم التفتيش في المدينة.

تتمسك عدّة شخصيات جرَّبت ألوان العاطفة، بعدم التخلي عن العواطف مُجدداً برغم بطش النظام الحاكم، وفي هذا إشارة من كاتب الفيلم ومُخرجه «كريت ويمر «إلى كون الحقيقة الإنسانية أقوى من الأيديولوجيا ويكفي أن ينسى الشخص تناول الدواء الذي يَشلُّ العواطف لمرة واحدة فيعيش ليومٍ واحد بكافة أبعاد ذاته الإنسانيَّة، حتى يشعر أنه يَختبر أمراً جوهريَّاً لا يجبُ القبول بالتفريط به.

سنكتفي بما أوردناه ولن نقول المزيد عن الفيلم كي لا نكشف لك أحداثه عزيزي القارئ ونفسد عليك متعة مشاهدته.

أتفقُ مع عديدٍ من النُقاد الذين رأوا فيلم Equilibrium – الذي صدر عام 2002م فيلماً من الأفلام الخالدة لأن مَبحثه نشأت الصراع وتطوُّره، و قد تكاملت فيه العمليات الفنيّة بكافة أبعادها لتُقدِّمَ عَملاً أيقونيَّاً، ولا يخفى تأثير رواية لويس لوري بعنوان «the Giver» التي صدرت عام 1993 م على الكاتب كريت ويمر، وبرغم أن الرواية مُتكاملة وقد أُخذ عنها فيلم بذات الاسم عام 2014م من إخراج فيليب نويس، إلا أن ما قدَّمه كريت ويمر تجاوز الرواية إلى فضاءاتٍ أخرى.

في الختام لابدَّ من القول بأنَّ العاطفة يجب أن تترافق مع الوعي ولا يجب التخلُّص منها، أي أننا لسنا ضد الانضباط الذي ينادي به النظام الحاكم للمدينة في الفيلم، نحن ببساطة نطالب بعاطفة قابلة للانضباط والترشيد لتحسين وتطوير العلاقة مع الآخر.

بطاقة فيلم Equilibrium :
تأليف و إخراج كريت ويمر.
بطولة :
كريستيان بيل / بدور : جون بريستون.
وليام فيشتنر / جيرجين.
شون بين / برتريج.
تايي ديجز / برندت.

سهرة في المقهى

أيدي الفقراء وأيدي الأغنياء لا يمكن أن تتعانق

محمد الحفري *

«كلنا في الهم شرق» هذه المقولة القديمة ربما كانت تنطبق في وقت ما ومازالت على الكثير من دول الشرق وشعوبها، وقد يستثني منها اليوم تلك البلدان التي تفوقت علمياً وصناعياً وتقنياً على أعظم دول العالم ومنها الصين على سبيل المثال، التي بدا فيها المسرح في العصر الحديث كواحد من أعمدة الثقافة ويعود تاريخه إلى ثلاثة آلاف سنة تقريباً، وضم في داخله الكثير من الفنون مثل الغناء والرقص والتجميل وصناعة الأزياء، ويجدر الإشارة هنا إلى الدور الكبير الذي لعبه فن المسرح في تنمية ذوق المتلقي وقد استعمل لغة راقية ومهذبة في تعامله مع الجمهور، وهو يتقارب مع فن الأوبرا في استخدامه للرقص والموسيقا والحركات في سرد القصة، وقد كان مسرح خيال الظل والعرائس من أكثر الأنواع تداولاً، كما تميز المسرح الصيني بتقديم الكثير من أعمال الكلاسيك التي يشهد لها بالقيمة الأدبية الكبيرة والسوية الفنية العالية.

نقول ذلك الكلام في معرض حديثنا عن مسرحية «سهرة في المقهى التي جاءت تحت رقم «367» ضمن سلسلة إبداعات عالمية الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون في الكويت، وهي للكاتب الصيني الكبير «تيان هان» وقد ترجمها للعربية الدكتور «حمدي عبد

* قاص وروائي ومسرحي من سورية عضو اتحاد الكتاب العرب.

العزيز» وقام بمراجعتها الدكتور «تشانغ يوي تشي» وضم العدد مسرحية أخرى للكاتب ذاته حملت عنوان «موت ممثل مشهور»

وفي العودة للنص الذي نحاول تفكيكه واستقراء ما فيه نشير إلى أن ذلك لا يصح من دون عودتنا إلى الزمن الذي كتب فيه والظروف التي عاشها الكاتب وما كان يحيط به، وخاصة أن بلادة ونقصد الصين كانت محتلة ومسلوبة الإرادة، حيث يشعر من يتأمل عمله، أنه يتحدث عن بلاد أخرى غير بلاده وفيها كما في غيرها ذلك الفساد الكبير، والفوارق الطبقية التي تشكل هوة سحيقة بين الفقراء والأغنياء وبعض العادات البالية التي تسود المجتمع، وهذا الوضع لا يقارن مع وضعها اليوم، فهي من البلدان التي يحسب حسابها على الأصعدة كافة.

من خلال المقهى وجلسة واحدة فيه، ونقصد تلك المسرحية التي تتألف من فصل واحد، يكشف لنا الكاتب عن كثير من الأمور التي تبدو صغيرة، ولكنه يستعرض فيها الجوانب الاجتماعية وكأنه بذلك يقدم صورة بانورامية لم تستكمل كما يجب إلا حين أضاف إليها الكثير فيما بعد حيث كتب عدداً من المسرحيات مثل»ليلة اصطياد النمر. رقصة النار. وعنبر نمرة خمسة إرادة الحياة أصوات في بركة قديمة مأساة البحيرة «كما كتب أكثر من ستين عملاً درامياً وأكثر من عشرين سيناريو للأفلام، وحوالي أربع وعشرين مخطوطة للأوبرا، وفي هذه المسرحية يعرض لنا المؤلف قصة زواج الخادمة «باي تشيو ينج» أو «تشيو» اختصاراً لاسمها أو كما يلقبها الزبائن، والتي تمثل الطبقة المسحوقة في هذا النص من أحد أبناء الأثرياء ويدعى «لي تشيان تشنج» وهو يمثل الطبقة الأرستقراطية في ذلك الوقت، وتتعثر حياتهما الزوجية فيما بعد نتيجة التناقض الاجتماعي والحقد الذي يسود غالباً بين الطبقتين وهذا يؤدي إلى هجران الزوج للحياة الزوجية، ويحاول الكاتب من خلال هذه القصة الوصول إلى نتيجة يقول مفادها كما ورد في النص: «أيادي الأغنياء والفقراء لا تتعانق أبدا» ولعله أيضاً أراد من خلال هذه المقولة أن يسجل موقفاً ويعبر عن أرائه الاجتماعية في قضية الحب والزواج والعلاقات بين أفراد المجتمع التي تفتقد إلى الروح الإنسانية الشفيفة حيث تلمسها والبحث عنها يعد ضرباً من الخيال في ذلك الزمن.

تحاول هذه المسرحية البحث بجد واجتهاد عن أسباب الألم طارحة أسئلتها الوجودية والفلسفية في آن على لسان أبطالها حيث نجد «لين تسه تشي» يطرقها على سبيل المثال في قوله : «أبحث بجد واجتهاد عن الطريق الذي يجب أن أسير عليه، ولكن لا أعرف إذا كانت صعوبة العثور عليه ترجع إلى إرادة إلهية، أو هي من صنع الأقدار؟ أشعر بالألم والمرارة ولا أعرف أيهما أفضل حياة الخلود، أم الحياة الدنيوية ؟ هل نعيش ووجوهنا في اتجاه النعش،

أم في اتجاه الأمل؟

ولعل الألم يكمن تحديداً في حياة البطلة ذاتها ونقصد «تشيو» التي مات والدها وهربت من سطوة أعمامها الذين أرادوا تزويجها عنوة بمن لا تحب، وكان الأمل يحدوها بإكمال تعليمها، ولكن ذلك لم يتح لها، فعملت خادمة في ذلك المقهى، ومن يتأمل حكايتها قد يجزم أنها مازالت تحدث كل يوم في مجتمعاتنا ومحيطنا، فهل تجاوزها ذلك المجتمع الذي نبتت فيه واستوحى الكاتب بنائها منه، أم أن الهوة ما تزال رابضة بين الطبقات الاجتماعية ومن المستحيل أن تردم ؟

لقد أراد الكاتب أن يوقعنا معه ولو للحظات في اليأس كما هو حال بطلته «تشيو»التي ذرفت الدموع مرددة: «حياتي كلها شقاء» ولكن ذلك لا يستمر وسرعان ما نجدها تجفف دموعها وهي تقول: «عندي وردية عمل أخرى، أجل، الدموع لا تحل مشكلة وأعتمد على شجاعتي لأستمر في الحياة «ثم تنهض وترتب الأشياء، وهذه المقولة برأينا لا تتجسد فيها نهاية المسرحية ومعها ما اعتزمته البطلة وحسب، بل هي رؤية الكاتب «تيان هان «كما غيره من المفكرين والعباقرة الذين كان لهم الكثير من الفضل في تقدم مجتمعاتهم وتطورها وهذا ما نرى عليه الصين في زمننا الحاضر.

هذه المسرحية تشير بشكل واضح إلى التصاق الكاتب بالواقع وانتمائه لمذهب الواقعية والرومانسية الإيجابية وقد اصطبغت بها أعماله، وهذا المذهب ربما يثير الشفقة في الكثير من الأحيان بسبب حلوله الحالمة معتمدة على تيقظ الوجدانَ وصحوة الضمير من دون أن تبحث عن المبررات، أو لنقل الركائز التي تعتمد عليها تلك الصحوة، وهذا ما فعله بالضبط في هذه المسرحية عندما اعتبر بعض زبائن المقهى أن تلك الفتاة «تشيو» هي أختهم الصغيرة ويعد ذلك من وجهة نظرنا مجرد دعوة منه للتآخي ونبذ الفرقة والأحقاد بين الناس، لكن الواقع في أيامنا يظهر سباق البشر وتفننهم في اختراع وسائل الدمار وكل فئة منهم تحاول أن تسيطر وتسطو على غيرها في هذه المعمورة، وكي لا نعمم حكمنا على نتاج الكاتب وخاصة في مسألة الرومانسية لابد أن نذكر أنه كتب العديد من الأغاني الثورية وقد شارك في مقاومة العدوان الياباني وتحرير وطنه من المحتلين، وكتب بعض الأعمال التي تنحو في هذا الاتجاه ومنها على سبيل المثال وكما تقول المصادر «النصر الحاسم، وثلاث حسناوات، وهونج كونج» وقد كان مؤمناً ومتأثرا بالكاتب الروسي «تشيخوف» وقوله الشهير:» أعطني خبزاً ومسرحاً أعطك شعباً»

على كل حال يتوجب علينا القول إن فقر تلك الفتاة «تشيو» وتشتت عائلتها لم يكن بيدها وهو ليس ذنباً ولا عيباً أيضاً، وقد وقعت في مقارنة غير عادلة مع عائلة ثرية وسبب

ذلك الثراء يعود إلى عمل والد حبيبها في تجارة الملح المحظور، وقد نجد الأمل يبزغ من كلمات ذلك الحبيب حين تشير لنفسها بأنها مخلوقة وحيدة ولا تستطيع السير وحدها في ذلك الدرب، وعندها يسألها: «ماذا تخشين؟ أنا أصطحبك، قلت آنفاً إن المجتمع صحراء كبرى، وسأكون رفيقك نتحسس الدرب الجديد في وسط البيداء»

وفي كلماته التي يستكملها لاحقاً إشارة إلى استعداده من أجل أن يقدم لها الدعم المالي، وهي لا تريد ذلك، لأن المال لا يمكن أن يعوضنا عن الحب أو يكون بديلاً عنه، ولكن لا يمكننا نفي بوادر الخير عن قوله ذاك، وقد بقي راغباً في مساعدتها حتى النهاية، وتركه لها كان سببه تلك الضغوط الكبيرة التي لا تطاق من قبل عائلته.

بقي القول قبل الختام أن المؤلف «تيان هان» كما تشير مقدمة هذه المسرحية كان صاحب أول معول في تأسيس المسرحية الحديثة في الصين، كما أنه رائد تطوير الأوبرا التقليدية الصينية، وحاول أن يشعل الشمعة من طرفيها ويجمع بين القديم والحديث في عالم الأوبريتات التقليدية والمسرحية الحديثة، والأهم من ذلك أنه كان يأخذ بيد المواهب الفنية الواعدة، وأسس العديد من المجلات التي تهتم بالفن المسرحي، والفرق المسرحية التي طافت أصقاع الصين، كما أسس الكثير من المدارس والمعاهد التي تهتم بهذا الشأن، وقد أولت الصين بعد استقلالها في عام 1945م المسرح أولوية خاصة من خلال التركيز على إنتاج وإعداد المسارح الشعبية وإنعاش مسرح خيال الظل الذي يستهوي الجماهير وبنت مسرح العرائس في العاصمة، ليجمع لاعبي العرائس ويعلم الفن العرائسي للشباب والهواة وساهمت في ازدهار الرقص الشعبي وقد خصصت للمسرح بأنواعه كافة ميزانيات مالية ضخمة.

أخبار أدبية ومتابعات ثقافية

هان كانغ أول كورية تفوز بجائزة نوبل للآداب

منير الرفاعي

هان كانغ كاتبة وروائية وشاعرة كورية جنوبية، ولدت عام 1970 جنوب شرقي العاصمة سول. بدأت مسيرتها الأدبية سنة 1993. ألفت كتباً عدة وفازت بجوائز مختلفة، أبرزها جائزة نوبل للآداب عام 2024، وهي المرأة الـ18 التي تفوز في جوائز نوبل.

وقالت الأكاديمية السويدية التي تمنح الجائزة إن هان كانغ –التي تكتب باللغة الكورية– نالت جائزة نوبل «عن نثرها الشعري المكثف الذي يواجه الصدمات التاريخية ويكشف هشاشة الحياة البشرية».

وهان كانغ هي ثاني شخصية كورية تفوز بجائزة نوبل بعد الرئيس السابق كيم داي جونغ، الذي فاز بجائزة نوبل للسلام عام 2000.

مولد ونشأتها

وُلدت هانغ كانغ في 27 تشرين الثاني 1970 بمدينة غوانغجو جنوب شرقي العاصمة الكورية الجنوبية سول.

عندما كانت طفلة في العاشرة من عمرها انتقلت أسرتها واستقرت في حي سيوري بمدينة سول.

نشأت في أسرة تهتم بالأدب والفن، فهي ابنة الروائية والكاتبة الكوري الجنوبي الشهير هان سونغ وون، الذي ولد عام 1939.

كما أن أخاها هان دونغ ريم هو الآخر كاتب وروائي، وتقول في أحد حواراتها الصحفية إنها قضت طفولتها بين الكتب، سواء منها المكتوبة باللغة الكورية أو تلك المترجمة من لغات أخرى.

الدراسة والتكوين العلمي

درست هان كانغ المراحل الابتدائية والإعدادية والثانوية في العاصمة سول، وبعدها درست الأدب الكوري في جامعة يونسي، المعروفة بأنها إحدى أفضل الجامعات في كوريا الجنوبية. وفي عام 1998 التحقت ببرنامج الكتابة الدولي بجامعة أيوا الأميركية.

وكانت مدرجة في «قائمة سوداء» تضم نحو 10 آلاف شخصية ثقافية في كوريا الجنوبية تنتقد الرئيسة بارك غن هيه التي تولت السلطة بين عامي 2013 و2017.

التجربة الأدبية

دشنت هان كانغ ظهورها الأدبي عام 1993 بـ5 قصائد نشرت في مجلة «الأدب والمجتمع»، كما أنها كانت مهتمة بالفن وخاصة الموسيقى، وهو ما كان له أثر على تجربتها الأدبية.

وفي العام التالي، بدأت خطواتها الأولى في عالم الرواية بفوز قصتها القصيرة «المرساة الحمراء» في مسابقة أدبية استضافتها صحيفة «سول شين مون» اليومية.

ومنذ صدور مجموعتها القصصية الأُولى «حب يوسو» عام 1995، جلبت، بحسب النقّاد، «الانتباه إليها لتصويرها المأساة الإنسانية بلغة شعرية وتركيزها بشكل بارع على ضوء خافت يمكن الوصول إليه عند هاوية اليأس فقط».

وأشادت الأكاديمية السويدية بعمل هان «لإدراكها الفريد للارتباطات بين الجسد والروح، والأحياء والأموات». وقالت إنها «أصبحت من خلال أسلوبها الشعري والتجريبي مبتكرة في النثر المعاصر».

وفي عام 1995 دخلت عالم النثر بنشر مجموعة قصص قصيرة، تلتها روايات وأعمال نثرية أخرى، وتتناول أغلب مؤلفاتها شهادات عن الأحداث المأساوية والعنيفة في تاريخ كوريا الجنوبية.

كانت نقطة التحول في مسيرتها الأدبية عام 2016، عندما فازت بجائزة «مان بوكر» الدولية عن روايتها «النباتية»، التي صدرت عام 2007 وتُرجمت إلى الإنجليزية لأول مرة عام 2015.

يقول والدها إنها تحولت تدريجياً من كونها كاتبة كورية إلى كاتبة ذات وعي عالمي، وخاصة مع روايتها «النباتية».

وتصور هذه الرواية –المؤلفة في 3 أجزاء– العواقب العنيفة لرفض بطلتها يونغ هاي أكل اللحوم، مما جعل محيطها ينبذها بقساوة.

كما تقول هان كانغ نفسها إنها تأثرت بالكاتبة السويدية أستريد ليندغرين، التي ألفت كتباً للأطفال ترجمت إلى أكثر من 90 لغة، واحتلت عام 2017 المرتبة الـ18 في العالم في ترتيب

المؤلفين المترجم لهم.

أما ماتس مالم، السكرتير الدائم للأكاديمية السويدية المانحة لجائزة نوبل، فقال إن الكاتبة الكورية الجنوبية «تتمتع بوعي فريد حول الروابط بين الجسد والروح، وبين الأحياء والأموات، وتتميز بأسلوبها الشعري والتجريبي الذي جعلها رائدة في النثر المعاصر».

وأضاف أن أعمالها «تتميز بالتعرض المزدوج للألم، والتوافق بين العذاب العقلي والعذاب الجسدي، في ارتباط وثيق بالفكر الشرقي».

من جانبها، قالت آنا كارين بالم، العضو في لجنة نوبل للآداب، إن على القراء الذين لا يعرفون هان كانغ أن يبدؤوا بقراءة رواية «الأفعال البشرية»، الصادرة عام 2014.

وتستند هذه الرواية إلى حدث تاريخي يتعلق بمذبحة قتل فيها الجيش في كوريا الجنوبية عام 1980 أكثر من 100 طالب ومدني كانوا يطالبون بالديمقراطية وحقوق الإنسان.

وأضافت «أود أن أقول إن ما كان فعالاً بشكل خاص في هذا الكتاب هو نثرها الرقيق والدقيق للغاية، الذي يصبح في حد ذاته قوة مضادة لهذا الضجيج الوحشي للسلطة».

أعمال الكاتبة الكورية الجنوبية لم تبق حبيسة الصفحات الورقية، بل إن كتابين لها تحولا إلى فيلمين أخرجهما ليم وو سيونغ، الأول بعنوان «النباتية» في عام 2009، والثاني «الندوب» في عام 2011.

وتُعد روايتها «يداك الباردتان» التي صدرت عام 2002، والتي تحمل آثارا واضحة لاهتمامها بالفن، نتاج مخطوطة تركها نحات مفقود مهووس بصنع قوالب جبسية لأجساد النساء.

وقالت الأكاديمية السويدية المانحة لجائزة نوبل إن هان في روايتها الجديدة «نحن لا نفترق»، المقرر نشرها باللغة الإنجليزية في عام 2025، «تنقل قوة الماضي إلى الحاضر».

المؤلفات

ألفت كانغ مجموعة من الأعمال، ومن أشهرها:

النباتية . الندوب . الكتاب الأبيض . أفعال بشرية . دروس يونانية . لا أقول وداعاً . يداك الباردتان . نحن لا نفترق.

ست روايات إلى القائمة القصيرة لجائزة الرواية العربية

أعلنت الجائزة العالمية للرواية العربية، التي يرعاها مركز أبو ظبي للغة العربية، عن القائمة القصيرة للأعمال المرشّحة للفوز في دورتها 18.

وضمّت القائمة 6 روايات من مصر والإمارات والعراق وسورية ولبنان وموريتانيا، هي «صلاة القلق» للمصري محمد سمير ندا، و»ملمس الضوء» للإماراتية نادية النجار،

و»دانشمند» للموريتاني أحمد فال الدين، و»وادي الفراشات» للعراقي أزهر جرجيس، و»المسيح الأندلسي» للسوري تيسير خلف، و»ميثاق النساء» للبنانية حنين الصايغ.

وتخصّص الجائزة مبلغ 10 آلاف دولار لكل رواية بلغت القائمة القصيرة، فيما تحصد الرواية الفائزة 50 ألف دولار إضافية عند الإعلان عنها في 24 نيسان في العاصمة الإماراتية أبو ظبي.

جاء إعلان لجنة التحكيم للقائمة القصيرة في مؤتمر صحافي في مكتبة الإسكندرية في مصر، بحضور مدير المكتبة أحمد زايد، ورئيس مركز أبو ظبي للغة العربية علي بن تميم، وأعضاء لجنة التحكيم، وعدد من الكتّاب والنقّاد والإعلاميين قال رئيس مجلس أمناء الجائزة ياسر سليمان: «أصبحت الجائزة العالمية للرواية العربية الأولى عربياً وعالمياً في ميدانها، ولا أركن في هذا الادعاء إلى مجلس أمناء الجائزة، بل إلى حقيقة واضحة في الساحة الثقافية العربية، جعلت هذه الجائزة مُلكاً لنا جميعاً، كُتّاباً ونقّاداً وناشرين وإعلاميين».

وقالت الأكاديمية المصرية منى بيكر، رئيسة لجنة التحكيم، «إن وصول أي عمل للقائمة الطويلة هو فوز جزئي، مشيرة إلى أن اللجنة اتبعت مجموعة من المعايير الفنية والأدبية المتعارف عليها أبرزها اللغة، وأجرت مناقشات مطوّلة في كل مرحلة بدءاً من التصفية الأولية للأعمال المتقدمة وصولاً إلى القائمة القصيرة.»

وكانت الجائزة قد ذهبت عام 2024 إلى رواية «قناع بلون السماء» للأسير الفلسطيني باسم خندقجي.

شركة ناشئة تسعى لإنتاج 8 آلاف كتاب العام المقبل باستخدام الذكاء الصناعي وسط اعتراض كتّاب ودور نشر

انتقد كتّاب وناشرون إحدى الشركات الأميركية الناشئة التي تخطط لنشر ما يصل إلى 8 آلاف كتاب العام المقبل باستخدام الذكاء الاصطناعي.

ووفقاً لصحيفة «الغارديان» البريطانية، ستفرض شركة «سباينز» على المؤلفين ما بين 1200 دولار و5000 دولار لتحرير كتبهم ومراجعتها وتنسيقها وتصميمها وتوزيعها بواسطة الذكاء الاصطناعي.

وبهذا الشأن، قالت دار النشر المستقلة «كونغيت»، على منصة «بلو سكاي»: «هؤلاء... لا يهتمون بالكتابة أو الكتب».

وتقول الكاتبة سويي ديفيز أوكونجبوا: «تفرض (سباينز) رسوماً على المؤلفين المحتملين لإتمام نشر كتبهم، بأقل قدر ممكن من الاهتمام أو الرعاية أو الحِرفيَّة، هؤلاء ليسوا أشخاصاً

يهتمون بالكتب أو القراءة أو أي شيء مرتبط بها من قريب أو من بعيد... هؤلاء انتهازيون ورأسماليون استغلاليون».

وبهذا الشأن تقول «سباينز»، التي حصلت مؤخراً على 16 مليون دولار تمويلاً أولياً، إن المؤلفين سيحتفظون بنسبة 100 في المئة من حقوق الملكية الخاصة بهم.

وتقول «سباينز» إنها ستقلل الوقت المستغرق لنشر كتاب إلى فترة أقصاها 3 أسابيع.

وادّعى المؤسس المشارك يهودا نيف، الذي كان يدير سابقاً شركة نشر وخدمات نشر في إسرائيل، أن الشركة «ليست شركة نشر ذاتي» بل «منصة نشر».

ومن جانبها، تقول آنا غانلي، الرئيسة التنفيذية لأكبر نقابة للكتاب والرسامين والمترجمين في المملكة المتحدة: «ننصح المؤلفين بالتفكير بعناية شديدة قبل الالتزام بأي عقد يتضمن دفع الكاتب مقابل نشر عمله».

وأضافت: «من غير المرجح أن يحقق النشر بهذه الطريقة ما يأمل المؤلف في تحقيقه، ومن غير المرجح أن يكون ذلك أفضل السبل أمامه، وإذا كان سيعتمد على أنظمة الذكاء الاصطناعي، فهناك مخاوف بشأن الافتقار إلى الأصالة وجودة الخدمة المقدمة، حتى لو كانت هناك ضمانات بأن النظام المعني لم يتم تطويره باستخدام محتوى حقوق الطبع والنشر بشكل غير قانوني».

اليوم العالمي للغة الأم.. قلق من اللغات المهيمنة

تحتفل الأمم المتحدة باليوم العالمي للغة الأم، الذي يصادف في 21 شباط كل عام، وذلك لتعزيز التنوّع اللغوي والثقافي وتعدد الألسن، وتأكيداً على أهمية اللغات في التعليم والتنمية المستدامة، ونقل المعرفة والحفاظ على الثقافات.

وأصدرت المنظمة بياناً أكدت فيه «أن اللغات (8324 لغة) الموجودة حالياً في العالم، معرّضة لخطر الاختفاء بسبب العولمة والتغيّرات المجتمعية».

وشدّدت على «أن التعليم المتعدد اللغات، يساعد في الحفاظ على اللغات غير المهيمنة ولغات الأقليات واللغات الأصلية. وهو حجر الأساس لتحقيق المساواة في الوصول إلى التعليم للجميع».

وأوضحت أن «الطلاب الذين تلقّوا الدراسة باللغة التي يفهمونها تماماً، يظهرون مهارات أكبر في الفهم والمشاركة والتفكير النقدي». وأشارت إلى أن التعليم المتعدد اللغات، وخصوصاً لغات الأقليات واللغات الأصلية،» لا يساعد المتعلمين فحسب، بل يعزز ارتباطاً

أعمق بين التعليم والثقافة، ما يسهم في بناء مجتمعات أكثر شمولاً ومساواة».

وأشارت إلى أن المنظمة تحتفي هذا العام بربع قرن من الجهود المبذولة «للحفاظ على التنوّع اللغوي وتعزيز اللغات الأم، في إطار الجهود الرامية إلى حماية التراث الثقافي وتحسين التعليم وتعزيز المجتمعات الأكثر سلمية».

ويؤكد اليوم الدولي للغة الأم، الذي أعلنته اليونسكو للمرّة الأولى، ثم اعتمدته الجمعية العامة للأمم المتحدة، على دور اللغات في تعزيز الإدماج وتحقيق أهداف التنمية المستدامة.

اختفاء الألسن

تحظى الألسن بثقل استراتيجي هام في حياة البشر والكوكب بوصفها من المقوّمات الجوهرية للهوية، وركيزة أساسية في الاتصال والاندماج الاجتماعي والتعليم والتنمية.

ورأت المنظمة أن هذه الألسن «تتعرض بسبب العولمة إلى تهديد متزايد أو إلى الاندثار كلياً. وحين تضمحل الألسن يخبو كذلك التنوّع الثقافي، ويؤدي ذلك إلى ضياع الفرص والتقاليد والذاكرة والأنماط الفريدة في التفكير والتعبير، أي الموارد الثمينة لتأمين مستقبل أفضل».

وركز على أن الألسن هي الأدوات الأقوى التي تحفظ وتطوّر تراثنا المادي وغير المادي. ويتوقع اختفاء لسان من الألسن في كل أسبوعين، ما يعني اختفاء موروثها الثقافي والفكري معها كذلك».

وتقدّر منظمة اليونسكو أن عدد اللغات المنطوقة أو المكتوبة اليوم 8324 لغة، ومن بينها لا يزال نحو 7000 لغة قيد الاستخدام. أما الألسن التي تعطى لها بالفعل أهمية في نظام التعليم والمجال العام، فلا يزيد عددها عن بضع مئات، ويقل المستخدم منها في العالم الرقمي عن مئة لسان.

ويعتمد وجود المجتمعات المتعددة الثقافات والألسن على تلك الألسن التي تضمن انتقال المعارف والممارسات الثقافية وصونها.

نافذة أخيرة

الثقافة والإبداع في عصر الذكاء الصناعي

منير الرفاعي *

في ظل التطور السريع لتقنيات الذكاء الصناعي (AI)، بدأت تظهر مخاوف جدية حول تأثير هذه التقنيات على الثقافة والإبداع الأدبي، وخاصة في الدول العربية، ففي حين يُعدّ الذكاء الصناعي أداة قوية لتحسين الكفاءة وتسهيل الحياة اليومية، فهو يحمل في طياته مخاطر قد تُهدد الهوية الثقافية والأدبية للعالم العربي.

إنّ أحد أبرز مخاطر الذكاء الصناعي على الإبداع الأدبي هو قدرته على إنتاج نصوص أدبية آليّاً باستخدام برامج قادرة على كتابة القصة والمقالة، وحتى الشعر بسرعة فائقة. وقد تقلّل هذه التقنيات من قيمة الإبداع البشري حيث يمكن لأي شخص استخدامها لإنتاج أعمال أدبية من دون الحاجة إلى موهبة أو جهد إبداعي حقيقي. وفي الدول العربية وغيرها، حيث ما زال الأدب جزء أساسي من الهوية الثقافية، قد يؤدي هذا إلى تراجع الاهتمام بالأدب التقليدي الذي يعكس تجارب إنسانية عميقة ومرتبطة بالواقع الاجتماعي والسياسي.

ثمة فرق جوهري بين الإبداع الإنساني والإنتاج الرقمي، فالإبداع البشري مرتبط بالتجربة الذاتية، والمشاعر، والتاريخ الشخصي والجمعي، والمعاناة والأمل والتساؤلات الوجودية، في حين يعتمد الذكاء الاصطناعي على تحليل الأنماط وإعادة إنتاجها من دون حاجة إلى لحظة إلهام، أو معاناة المبدع وأسئلته.

---

* مترجم من سورية – مدير تحرير مجلة الآداب العالمية عضو اتحاد الكتاب العرب.

ويتضح هذا في الترجمة الآلية –الخالية ليس من الإبداع والدقّة فحسب بل ومن الصحّة– التي تعتمد على الذكاء الصناعي التي باتت تُشكل تهديداً آخر للغة العربية، فالبرامج تُنتج ترجمات سريعة، لكنها غالباً ما تكون غير دقيقة ولا تعكس الفروق الدقيقة في اللغة العربية. ووفقاً لتقرير صادر عن منظمة اليونسكو، فإن 60% من المحتوى الرقمي على الإنترنت باللغة الإنكليزية، بينما لا تتجاوز نسبة المحتوى العربي 1%، هذا يعني أن الاعتماد على الترجمة الآلية قد يؤدي إلى تشويه اللغة العربية وفقدانها لخصوصيتها الثقافية.

يعتمد الذكاء الصناعي على بيانات ضخمة غالباً ما تكون منحازة نحو الثقافات الغربية، أي أن الأعمال الأدبية التي ينتجها الذكاء الصناعي قد تُعزز قيماً وأفكاراً غربية على حساب الثقافة العربية، ووفقاً لدراسة أجرتها جامعة ستانفورد، فإن 80% من البيانات المستخدمة في تدريب نماذج الذكاء الصناعي تأتي من مصادر غربية، وهذا التماثل الثقافي قد يؤدي إلى فقدان الهوية الثقافية العربية، حيث تُصبح الأعمال الأدبية أقل ارتباطاً بالواقع المحلي.

ومن مخاطر ترك الإبداع والثقافة للفضاء الرقمي الذي تهيمن عليه اللغات العالمية الكبرى مثل الإنكليزية، هو التقليل من فرص انتشار المحتوى الثقافي بلغات أخرى، وفي غياب استراتيجيات لدعم التعدد اللغوي، قد يؤدي هذا إلى انقراض رقمي لبعض اللغات والثقافات، فحسب موقع ستاتيستا (شباط 2025) فإن المحتوى العالمي على شبكة الإنترنت باللغة الإنكليزية يشكل 49.4 بالمئة، قبل الإسبانية (6%) والألمانية (5.6%) ثم اليابانية (5%). أما اللغة العربية، فتأتي في المرتبة الـ 22 بنسبة (0.5%)، مع أن هذه الأخيرة تشكل ثامن لغة أكثر تحدثاً في العالم بنسبة 3.3%، وهكذا، نجد أنفسنا أمام تساؤل جوهري: هل يمكن أن تكون البيئة الرقمية أداة لتعزيز التعدد الثقافي، أم إنها ستصبح وسيلة لطمسه وتنميطه؟

من هنا نجد من الضروري أن تعمل الحكومات والمؤسسات الثقافية على تطوير سياسات تفيد من الذكاء الصناعي وفي الوقت نفسه تحمي اللغة العربية والإبداع الأدبي من تأثيرات الذكاء الصناعي السلبية، كما يجب تشجيع الكُتّاب والمبدعين على استخدام هذه التقنيات كأدوات مساعدة بدلاً من الاعتماد الكلي عليها لضمان استمرار الإبداع البشري الأصيل في العالم العربي.

وإضافة إلى العمل على الجانب التقني ووضع تشريعات قانونية، فلا بدّ من بناء وعي مجتمعي، من خلال التركيز على ضرورة إدراج الثقافة الرقمية في المناهج الدراسية مثلاً، بحيث يصبح الأفراد أكثر قدرة على فهم كيفية عمل الخوارزميات وانتقادها، وألا يكونوا مجرد مستهلكين سلبيين، بل مشاركين فاعلين في تشكيل الثقافة الرقمية.

Issue No. 201 Winter 2025

World Literature

Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

search, Concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works as well as literary criticism and re-translated from world literature.

General Manager

• **Dr. Muhammad Al-Horani**
The President of Arab Writers Union

Editor-in-Chief

• **Dr. Jihad Bakfalouni**

Editing Manager

• **Muneer Al-Refai**

Editorial Board

• Ahmad Al-Ibrahim
• Ayyad Eid
• Huda Kailani
• Prof. Dr. Issa Al-Shammas
• Prof. Dr. Mamdouh Abo Elwai
• Prof. Dr. Sam Ammar
• Prof. Dr. Wael Barakat
• Prof. Dr. Zubeida Al-Kadi

- correspondence is to the care of the Editor-in-Chief

- **Arab Writers Union** - Damascus - Mezzeh AutoStrade
P.O. Box 3230 - Tel: 6117240 - 6117241
awuworldliterature@gmail.com

Layout & Cover: Muneer Al-Refai